BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 4 - APRILE 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 4 APRILE 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Lettere

Egregio Direttore,

l'inverno scorso a Milano, città dove ho vissuto ed ho svolto gran parte della mia attività, ricordo che tutte le sere dopo mangiato ritagliavo dal "Corriere della Sera" la colonna dei cinema ed uscivo per incontrarmi come al solito con gli amici. Il problema di cosa fare la sera, in una vita a conti fatti abbastanza metodica e che non offra grandi possibilità di muoversi, può assumere talvolta una gravità davvero insospettabile. Si entrava dunque in un caffè per ripararci dal freddo e dalla nebbia e si dava uno sguardo alla lista degli spettacoli. L'attenzione di alcuni cadeva su qualche film di "cappelloni", l'occhio di altri si soffermava qualche attimo sul titolo di un film giallo, poi ci si esaltava a vicenda a forza di risate e spintoni sulla grottesca esagerazione tutta godibile dei caratteri somatici di qualche attrice e, il più delle volte, si finiva maledicendo la sorte in un altro caffè o nello studio di uno di noi a far quattro chiacchiere per tirare mezzanotte.

Mio fratello è un pittore che frequenta l'Accademia di Brera. Io mi sono sempre occupato di architettura e di teatro. I nostri amici sono giovani artisti ed intellettuali, giovani architetti o, cosa comunissima a Milano, studenti che continuano con successo l'attività commerciale paterna o lavorano presso qualche industria. Eppure, con chiunque di questi mi trovassi, la lista dei cinema finiva quasi sempre appallottolata sul pavimento senza essere servita a nulla.

Milano è una città straordinaria; fra le sue tante caratteristiche mi viene in mente che gli industriali hanno la 1900, le donne, pallide e modeste, quasi tutte lavorano, gli artisti si sentono schiacciati dall'industria, tutto deve produrre lavoro, per le strade non ci si incontra mai, la primavera è fredda e tinta di grigi e pastelli chiari... Fra queste annotazioni la gente vive una vita sua particolare, non l'ho mai vista sullo schermo. Quella gente che, uscendo dalla sala dove le è stata propinata la storia di uno yachtman innamorato o del solito bullo laziale, dice regolarmente: « Son sempre le solite cose. Non si può più neanche andare al cinema », oppure « Carino, sì, ma adesso andiamo a letto perchè sono stufo ».

Però... Ricordo che una volta andai con due ragazze ed un amico architetto in un cinema di periferia e che tutti quanti fummo inspiegabilmente presi dal film. Dimenticammo persino di ingannare il tempo durante la proiezione con i soliti commenti sarcastici all'indirizzo dei protagonisti. Si trattava del Bidone *di Fellini, quello di cui certi critici avevano scritto: « Il Bidone, appunto dico... » Tornando a casa per la strada umida e nebbiosa, ricordo che non riuscimmo a parlare d'altro. Si criticava il personaggio del pittore ridicolo e convenzionale, si faceva qualche appunto su alcuni particolari, ma dentro di noi ci si accorgeva che, malgrado gli errori che il film conteneva, si era assistito a qualcosa di più che un semplice spettacolo, qualcosa in cui ci ritrovavamo, che rispecchiava l'atmosfera del nostro mondo, il sapore delle nostre speranze e delle nostre delusioni, la natura dei nostri giudizi. Sebbene nessuno di noi quattro avesse mai iniziato attività illegali o comun-*

que bidonistiche, i personaggi del film li sentivamo straordinariamente veri, e di essi trovavamo parte in noi stessi ed attorno a noi. E veri riconoscevamo gli ambienti e le situazioni a tal punto che acquistavano una realtà persino le comparse di fondo, come nella vita.

Ricordo che l'inverno scorso mi capitò un'altra volta di uscire dal cinema con la medesima sensazione e fu dopo aver visto Le amiche *di Antonioni, guarda caso, un altro film italiano. E' difficile spiegare l'abisso che intercorre tra la natura dell'effetto che ci fecero questi film e quello che ci fece qualsiasi altro. Improvvisamente ci parve di vivere fatti i cui protagonisti potevano essere nostri amici o persone conosciute od incontrate, situazioni già vissute di cui i film ci avevano semplicemente dato coscienza. E più difficile ancora è spiegare che cosa ha dato origine a questa diversità, dato che in fondo il cinema, occupandosi delle vicende umane, ha presentato sempre ed anche in questi casi le stesse cose. Eppure, sebbene le vicende della vita siano sempre le stesse, cambia forse la loro intima natura, il modo in cui la gente le vive, il giudizio che dà di esse. Malgrado tutto, la cinematografia che non riusciva ad interessarci è incontestabilmente nata, e qui mi riferisco in particolare a quella italiana, da motivi suggeriti dalla precisa realtà di un momento storico e sociale. La ragione per cui i suoi ultimi prodotti abbiano finito per riguardarci così poco penso sia che col passare degli anni nessuno si sognò di abbandonare quei motivi, un tempo così validi, e di accorgersi del mutare degli interessi, delle speranze e della mentalità della gente: della realtà umana insomma. E così cominciò a formarsi la frattura fra cinema e pubblico. Frattura acuita dal fato che i motivi reali di un tempo, proprio per la graduale perdita di aderenza alla realtà dovuta al trasformarsi di questa, si evolvevano in un senso sempre più astratto e convenzionale fino a risultare del tutto estranei alla gente.*

Dal quadro che ho fatto delle mie serate milanesi qualcuno si chiederà come mi sia venuto in mente di occuparmi di cinema, dato il valore che ero solito attribuirgli. Ebbene fu in maniera del tutto indiretta che cominciai a considerare la macchina da presa come mezzo per la mia ricerca. Per la vita d'oggi turbinosa ed eclettica, in cui vengono continuamente a contatto persone di natura, origine, educazione, interessi, mentalità diversissimi, in cui il pensiero è giunto a limiti tali da rendere ogni affermazione opinabile, in cui tante attività umane sono divenute fini a se stesse tanto da perdere una precisa ragione, in cui gli uomini fanno, fanno, e si agitano, finendo ad un dato momento per chiedersi: — e poi? — finendo per perdere di vista se stessi e la ragione di vivere, il cinema può essere un meraviglioso documento, un mezzo che aiuti a vedere. Può essere uno specchio in cui sia riflessa la realtà nelle sue caratteristiche essenziali, ambientata in mezzo alle immagini reali di tutto ciò che all'uomo è familiare.

Credo che gradatamente il cinema debba giungere a questa funzione per cui è insostituibile. Ma per far questo deve abbandonare la ridicola convenzione dei personaggi e delle vicende cinematografabili, la falsità inutile del cinema cinematografico, deve smettere di essere un teatro con possibilità di esterni perchè la ricerca che permette di conseguire è diversa da quella che offre il teatro. Vivendo fra la gente si devono cogliere gli elementi di questa ricerca: i personaggi di cui servirsi devono essere i nostri amici, i nostri vicini di casa, le persone con cui si viene a contatto, fino a giungere al più grande numero di persone possibili. Esseri di cui non va preso lo aspetto comico, facilmente commovente o superficialmente caratteristico, appunto perchè di essi non va preso un aspetto ma la loro interezza di uomini determinati dall'ambiente, dalle necessità, dalle precedenti esperienze. Credo che prendendo caratteri vivi e facendoli venire a contatto in una situazione reale nasca immediatamente un conflitto drammatico che è alla base della vita degli uomini e di cui è necessario prendere coscienza.

Il cinema dunque, per la sua caratteristica di servirsi di immagini fotografiche che vanno dalla stanza da letto alle lunghe strade congestionate, ai bei tramonti, è uno straordinario specchio del vero, è il mezzo più diretto per mostrare la vita umana nella sua realtà.

Il problema è dunque quello di mostrare la realtà, di analizzare con la maggiore profondità e sottigliezza i personaggi e l'ambiente a cui sono legati prima di prendere la macchina da presa e di servirsi di questa solo quando

li si è immersi in una situazione. Ci si accorgerebbe allora di non presentare nulla di diverso da quanto si è presentato sempre negli spettacoli, cioè di narrare storie d'amore, di speranze, di lotte, di malintesi, di gioia e di disperazione, solo concepite diversamente perchè frutto di una ricerca diversa e più vera, una ricerca disinteressata e scientifica che, svolgendosi sull'uomo, condurrebbe di per se stessa al dramma ed alla commozione.

E permette anche un'altra cosa il cinema, cosa di cui solo rarissimamente ci si è accorti, cioè di allargare lo sguardo alle vicende parallele di molti personaggi, diversissime tra loro seppur legate da comuni rapporti, sebbene reciprocamente si determinino. Permette insomma di dare un quadro preciso di un ambiente e di una situazione osservati con un occhio più elevato di quello di ogni singolo personaggio, pur tenendo presente il suo stesso punto di vista.

GIANCARLO ROMANI ADAMI

Il mese

LA CRISI DEGLI ENTI CINEMATOGRAFICI DI STATO - Con la messa in liquidazione dell'Enic il problema degli Enti cinematografici di Stato è ritornato di attualità. Quasi contemporaneamente, infatti, alla firma del decreto interministeriale riguardante l'Enic veniva annunciata l'imminente convocazione delle assemblee degli azionisti di Cinecittà e della Cines, allo scopo di decidere una fusione tra i due Enti. Ma quasi subito quest'ultima notizia rientrava e la progettata fusione veniva sospesa e rimandata.

Qual'é dunque, in sostanza, la situazione odierna degli Enti di Stato, dopo questi avvenimenti che hanno riproposto il grave problema in tutta la sua evidenza, mettendo anche in movimento talune soluzioni? Da qualsivoglia parte la si guardi è una situazione ancora molto difficile e delicata. Buon per l'Enic che è stata posta in liquidazione. Il suo problema — se ci sarà la volontà necessaria — potrà essere risolto in modo positivo. I termini di questo problema sono i seguenti: un «deficit» di sette miliardi complessivi; un circuito di sale, in piccola parte di proprietà e per la rimanente parte in gestione, che ammontano a circa 80; un circuito di distribuzione complesso e pesante la cui incidenza nel «deficit» generale è veramente rilevante; infine, una pletora di personale dipendente e di funzionari, tutti ben stipendiati ma non tutti all'altezza del proprio copito. Dipende inoltre dall'Enic il circuito di sale chiamato Eci, in numero di cento all'incirca, sanamente amministrato e con il bilancio in attivo.

Primo risultato della messa in liquidazione è stato quello di sospedere l'anticipazione di finanziamenti da parte del noleggio per la produzione, che già in passato aveva dato pessimi risultati e che anche oggi, vista la situazione generale dell'Ente, costituisce un gravissimo e inutile rischio. Il secondo risultato che si propongono i liquidatori è quello dell'eliminazione del personale superfluo. Per quanto riguarda, invece, il futuro, le prospettive non sono ancora molto precise. In linea generale per ora si prevede una cessione del circuito sale dell'Enic all'Eci e la costituzione di una società di noleggio in compartecipazione tra Stato e privati, in modo che a questa possa essere concessa la sovvenzione annua di 300 milioni, per dodici anni, prevista dalle attuali norme legislative sulla cinematografia, per l'Enic.

Anche la situazione di Cinecittà, pur non destando gravi preoccupazioni, non è delle migliori. Il suo «deficit» complessivo si aggira sui quattro miliardi, di fronte, però, a beni patrimoniali che si possono valutare a non meno di dieci miliardi. La maggior parte del «deficit» è dovuta al debito contratto per la ricostruzione e ai relativi interessi passivi. In passato, a proposito di Cinecittà, era stato studiato il progetto del suo trasferimento in altra sede, mentre l'attivo ottenuto con la vendita dei terreni avrebbe potuto sanare tutta la situazione degli enti cinematografici di Stato. Ora questo progetto ritorna di attualità. Soprattutto in considerazione del fatto per cui si postula una possibile fusione della Cines con Cinecittà o anche una incorporazione della seconda nella prima. Comunque — sia che si tratti di fusione o di incorporazione — al «deficit» di Cinecittà verrebbe ad aggiungersi quello della Cines, che ammonta a circa un miliardo e mezzo. E da un punto di vista finanziario la situazione del nuovo ente sarebbe più disgraziata che mai.

Eppure la questione degli

enti cinematografici di Stato è importante. Essi potenzialmente costituiscono una determinazione fondamentale per il cinema italiano e per ogni sua possibile ripresa. I criteri fondamentali per il futuro degli enti poggiano sulla necessità imprescindibile di una gestione economica e di una sana amministrazione. Su ciò sono tutti d'accordo nel mondo cinematografico, tranne coloro che sostengono a spada tratta l'iniziativa privata. Ma il problema non può essere considerato e affrontato per comportamenti stagni. Le soluzioni parziali anche se possono sembrare buone, giovano quel tanto che giovano.

Esiste un insieme di problemi che riguardano l'industria cinematografica di Stato e un metodo veramente buono è solo quello che li valuta nel loro complesso e cerca le soluzioni adeguate relative all'insieme. Esse sole possono risanare una volta per tutte questa *Terra bruciata* del cinema italiano, altrimenti può restare fuori qualche bullone pronto a scoppiare da un momento all'altro.

CLAUDIO TRISCOLI

* * *

Carlo Lizzani è riuscito a concretare nelle ultime settimane un progetto che aveva tentato vari altri registi tra cui Rossellini. Si tratta di una spedizione cinematografica in Cina per la realizzazione di un lungometraggio. Organizzatore della spedizione è Leonardo Bonzi; gli altri componenti della piccola « troupe » sono Marcello Bollero, Alessandro D'Eva, Pier Ludovico Pavoni e Michele d'Ilio: in due gruppi separati, i sei hanno già raggiunto Pechino. Sono previsti otto mesi di lavorazione. Gli organi cinematografici della Repubblica popolare cinese hanno fatto capire ai cineasti italiani che non desiderano un film con sottofondo politico, ma ne preferiscono uno a carattere documentario e informativo. In questo senso essi avrebbero ufficialmente collaborato con Lizzani per la preparazione della sceneggiatura, assicurando l'assistenza tecnica. In questo modo sarà facilitata la realizzazione del film, il cui costo si limiterebbe a 50 milioni: infatti a carico della produzione (Astra Cinematografica) non saranno le spese per il soggiorno e gli spostamenti in Cina, e quelle relative alle masse che verranno impiegate nelle riprese, agli aiutanti e a una parte dei mezzi tecnici necessari. Lizzani pensava da molto a un film da realizzare in Cina: perciò si era recato due volte, dietro invito, nella Repubblica popolare cinese, e la seconda volta espressamente per trattare del film. Tornato in Italia, si era incontrato con Giancarlo Vigorelli, anche egli reduce da un viaggio in Cina, il quale ha collaborato con lui per la elaborazione del soggetto (il film è a episodi). In alcune dichiarazioni rese prima della sua partenza, Lizzani ha detto che da tempo ha preparato la riduzione cinematografica di « Cristo si è fermato a Eboli » di Carlo Levi, delle « Confessioni di un italiano » di Ippolito Nievo e di « Antonello capo brigante » da un testo teatrale del Padula. Tra gli altri suoi progetti sono un film ambientato all'epoca della costruzione della galleria del Sempione e uno sulla vita dei sette fratelli Cervi, medaglie d'oro della Resistenza.

* * *

Le notti di Cabiria di Federico Fellini è stato scelto dalla Commissione consultiva per le Mostre internazionali di cinema a rappresentare ufficialmente la cinematografia italiana al Festival di Cannes. Parteciperanno pure alla rassegna francese, in qualità di film invitati, *Guendalina* di Alberto Lattuada e *La finestra sul Luna Park* di Luigi Comencini. Il cortometraggio scelto a rappresentare ufficialmente l'Italia in questo settore è *La vita dei Gonzaga* di Antonio Petrucci. La Commissione, presieduta da Michele Lacalamita, era composta fra gli altri da Renato Gualino, Goffredo Lombardo, Ettore M. Margadonna, Gino Visentini, Mario Gallo, Ennio Flaiano, Ettore Giannini, Annibale Scicluna Sorge.

* * *

La pubblicazione americana dello spettacolo « Variety » annuncia che la MPEA non parteciperà alla prossima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. « Sebbene il regolamento del Festival abbia subito alcune lievi modifiche, — scrive « Variety » — le sue norme sono però essenzialmente le stesse dello scorso anno, e pertanto la Motion Picture Export Association non parteciperà alla manifestazione. Questo non impedirà tuttavia alle singole case di presentare film al Festival, come fece l'anno scorso la 20th Century Fox. Venezia quest'anno

ha cercato di venire a una forma di compromesso proponendo ai singoli Paesi di designare una rosa di film candidati, ma la decisione finale spetterà sempre alla direzione del Festival. La MPEA e altre associazioni di produttori — tra cui quella inglese — considerano questo metodo una violazione delle norme della FIAPF o ritengono che ciascun Paese dovrebbe avere il diritto di scegliere i film da presentare al Festival. Questa del resto è la procedura seguita a Cannes e Berlino. Tuttavia, anche le direzioni di questi due festival si riservano il diritto di « invitare » un certo numero di film e sembra anzi che si stia manifestando la tendenza a diminuire il numero dei film « ufficiali » (scelti dai Paesi interessati) e ad aumentare quello dei film « inviati ». Ciò crea per la MPEA difficoltà sempre maggiori, in quanto deve scegliere uno o due film al massimo in una rosa di 15-20 candidati.

* * *

La sera del 27 marzo, al Pantages Theatre di Hollywood, sono stati assegnati per la ventinovesima volta i premi Oscar dell'« Academy of Motion Picture Arts and Sciences ». Ecco l'elenco dei premiati:

MIGLIORE FILM DELL'ANNO *Around the World in 80 Days* (*Il giro del mondo in 80 giorni*) di Michael Anderson.

MIGLIORE REGISTA: George Stevens per *Giant* (*Il gigante*).

MIGLIORE FILM STRANIERO: *La strada* di Federico Fellini.

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Yul Brynner per *The King and I* (*Il re ed io*) di Walter Lang.

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Ingrid Bergman per *Anastasia* di Anatole Litvak.

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: Anthony Quinn per *Lust for Life* (*Brama di vivere*) di Vincent Minnelli.

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Dorothy Malone per *Written on the Wind* (*Come le foglie al vento*) di Douglas Sirk.

MIGLIORE SOGGETTO: Robert Rich per *The Brave One*.

MIGLIORE SCENARIO ORIGINALE: Albert Lamorisse per *Le ballon rouge* (*Il palloncino rosso*).

MIGLIORE SCENEGGIATURA: James Poe, John Farrow e S. J. Perelman per *Il giro del mondo in 80 giorni*.

MIGLIORE FOTOGRAFIA: in bianco e nero: Joseph Ruttenberg per *Somebody up there Likes Me;* a colori: Lionel Lindon per *Il giro del mondo in 80 giorni*.

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: per un film musicale: Alfred Newman e Ken Darby per *Il re ed io;* per un film drammatico o una commedia: Victor Young per *Il giro del mondo in 80 giorni*. MIGLIORE CANZONE: « Whatever Will Be, Will Be » di Jay Livingston e Ray Evans, dal film *The Man Who Knew too Much* (*L'uomo che sapeva troppo*) di Alfred Hitchcock.

MIGLIORI COSTUMI: per un film in bianco e nero: Jean Louis per *The Solid Gold Cadillac* (*Una Cadillac tutta d'oro*) di George Cukor; per un film a colori: Irene Sharaff per *Il re ed io*.

MIGLIORE DIREZIONE ARTISTICA E ARREDAMENTI: per un film in bianco e nero: Cedric Gibbons, Malcom F. Brown, Edwin Willis e Keogh Glewson per *Somebody up There Likes Me;* per un film a colori: Lyle Wheeler e John Decuir per *Il re ed io*.

MIGLIORE MONTAGGIO: Gene Ruggiero e Paul Weatherway per *Il giro del mondo in 80 giorni*.

MIGLIORI EFFETTI SPECIALI: John Fulton per *The Ten Commandments* (*I dieci Comandamenti*) di Cecil B. De Mille.

MIGLIORI DOCUMENTARI: di lungometraggio: *Le monde du silence* (*Il mondo del silenzio*) di Jacques Yves Cousteau; di cortometraggio: *The True Story of the Civil War* di Luis Clyde; a disegni animati: *Mr. Magoos Puddle Jumper* di Stephen Bosustow; a un rullo: *Crashing the Water Barrier* di Konstantin Kalser; a due rulli: *The Bespoke Overcoat* di George Arthur.

ALTRI PREMI: Oscar « onorario » a Eddie Cantor « per il monumentale contributo all'allegria del mondo »; premio « Jean Hersholt » a Frank Freeman, direttore della Paramount, « per la attività umanitaria svolta nel campo dell'industria cinematografica e per il contributo dato al miglioramento dell' umanità »; premio « Irving Thalberg » per il miglior complesso di realizzazioni cinematografiche a Buddy Adler, direttore di produzione della 20th Century Fox.

* * *

Il 24 febbraio è morto a Bologna, per collasso cardiaco, l'attore Memo Benassi. Era nato a Sorbolo (Parma) il 21 giugno 1891. La sua larga notorietà è legata alla sua attività teatrale che, agli inizi della carriera, nel 1921-22, svolse a fianco di Eleonora Duse, come primo attore giovane: fu lo Straniero nella *Donna del mare*, il Figlio nella *Porta chiusa*, Osvaldo negli *Spettri*, e Leonardo nella *Città morta*. In seguito — prevalentemente nel periodo dal 1930 al 1943 — unì all'attività teatrale quella cinematografica, interpretando numerosi film, tra i quali *La signora di tutti*, *Scipione l'Africano*, *La cena delle beffe*, *Fedora*, *Messalina*.

Senza oltreprassare il limite di otto settimane previsto dal piano di lavorazione, Luchino Visconti ha ultimato in questi giorni le riprese di Notti bianche, *il film che egli stesso produce in unione con Franco Cristaldi, Suso Cecchi D'Amico e Marcello Mastroianni. Gli interni e gli esterni sono stati girati interamente a Cinecittà, dove, nel teatro n. 5 era stato ricostruito il centro di una cittadina di mare della Toscana.* Notti bianche *— che si annuncia come uno dei più interessanti film italiani dell'anno — è passato ora alla fase di montaggio, a cura di Mario Serandrei e dello stesso Visconti. Il maestro Nino Rota scriverà il commento musicale. Tratto da un racconto di Dostojewskji, il film è stato sceneggiato da Visconti e dalla Cecchi D'Amico; fotografia di Giuseppe Rotunno, scenografia di Mario Chiari e Mario Garbuglia, costumi di Piero Tosi. Intepreti Maria Schell e Marcello Mastroianni* (nella foto), *Jean Marais, Clara Calamai, Giorgio Listuzzi.*

Antonio Ciampi, Direttore Generale della SIAE, ha fatto alcune dichiarazioni sulla situazione del cinema in Italia nel 1956. Ha specificato, tra l'altro, che la spesa complessiva lorda del pubblico per la prima volta è scesa a 116 miliardi e 18 milioni, di fronte ai 116 miliardi e 690 milioni del 1955. Diminuzione di lieve entità, da attribuirsi, tuttavia, alla deficienza di film di grande successo, alla concorrenza della televisione ed all'aumento dei prezzi dei biglietti. Soltanto un terzo degli incassi è andato alla produzione nazionale. In quanto alla televisione, essa è concorrente più temibile nelle campagne e nei piccoli centri, a differenza delle grandi città, dove gli spettacoli cinematografici sono migliori per ambiente, oltre che per programmi, e possono facilmente reggere il confronto con quelli televisivi.

* * *

Per supplire all'attuale crisi della cinematografia americana i produttori di Hollywood stanno addivenendo alla fusione di alcune compagnie. Già la R.K.O. fa distribuire sul mercato americano i film di propria produzione dall'Universal International. In tal modo «non si tratta — stando a quanto ha precisato George P. Skouras, Presidente della Magna Theatre Corporation, la Società che finanzia e distribuisce i film realizzati in Todd-AO — di chiudere una casa cinematografica, ma di far sì che la produzione migliori sempre». In quanto alla TV, che per i più è causa determinante di quella crisi, lo stesso Skouras ha dichiarato che essa invece «ha dato modo a tutti di vendere vantaggiosamente vecchi film ormai senza ulteriori possibilità di essere sfruttati nei circuiti cinematografici. Indubbiamente la televisione farà dei continui progressi che la metteranno nella condizione di diventare una concorrente sempre più pericolosa per l'industria cinematografica, ma il cinema non resterà passivo e progredirà parallelamente alla televisione: il Todd-AO costituisce la più bella conferma delle mie parole. Mol-

ti si chiedono — ha concluso George P. Skouras — se non sia un controsenso quello dei produttori americani che affrontano una crisi economica accettando sistemi come il Todd-AO, costosissimo e con limitate possibilità di sfruttamento. Non si tratta di sistemi solo più costosi, ma di effettivi miglioramenti, e il successo ottenuto in Ameca da *Oklahoma* è tale da togliere ai dubbiosi ogni incertezza sulle possibilità che esso offre, sia sul piano tecnico, sia su quello artistico ».

* * *

La Warner Bros reagisce alla crisi con un investimento di capitali ancor più poderoso che negli anni passati. Lo ha dichiarato, in occasione del convegno annuale dei dirigenti della Casa, Jack Warner. Nell'ultimo elenco della W.B. figurano 35 film, per un impiego complessivo di 85 milioni di dollari. In testa alla lista è la più imponente delle sue produzioni: *L'Aquila solitaria* (*The Spirit of St. Louis*) di Billy Wilder, con James Stewart nelle vesti di Charles A. Lindberg, la cui lavorazione è durata tre anni con un costo superiore ai sei milioni di dollari. Tra gli altri film che la stessa Casa sta attualmente realizzando si notano: *Sayonara* di Joushua Logan, con Marlon Brando; *The Old Man and the Sea*, dal racconto di E. Hemingway, con Spencer Tracy; *A Face in the Crowd* di Elia Kazan; *The Prince and the Showgirl*, con Marilyn Monroe e Laurence Oliver; *The Rising of Moon* di John Ford. Inoltre tra i vari progetti figurano: *The Noon's Story*, per la regia di Fred Zinneman; *Marjorie Morningstar*, diretto da Daniel Mann; *Too Much, too Soon*, autobiografia di Diana Barrymore; *Birdman of Alcatraz*, di Joushua Logan; ed altri film diretti da Kazan, Wellman e John Wayne. Una politica di decentramento della produzione sta seguendo anche la M.G.M., che ha concluso un accordo con due produttori indipendenti, Pandro S. Berman e Lawrence W. Weingarte, con i quali ha costituito la nuova società di produzione Zavon Production Inc.; nei prossimi tre o quattro mesi la nuova società produrrà dodici film.

* * *

La produzione cinematografica francese dello scorso anno conta 129 film, di cui 39 in coproduzione (32 con l'Italia e 7 con altri Paesi). 57 di tali produzioni sono state realizzate a colori e 42 nei vari sistemi a schermo gigante.

* * *

Scorrendo l'elenco dei film attualmente in lavorazione nei vari stabilimenti britannici è possibile notare una certa atmosfera di ripresa. Quindici film sono infatti in corso di realizzazione: tre ad Elstree, (*No Time for tears*, con Anna Neagle; *Accused* e *These Dangerous Years*), uno a Beaconsfield (*My Friend Charles*, con John Mills), uno a Bray (*The Abominable Snowman*) uno a Merton Park (*The Key Man*) due alla M.G.M. Britannica (*Uncle George* e *Davy*), tre a Pinewood (*Miracle in London*, con John Gregson; *Hell Drivers*, con Stanley Baker, ed *Across the Bridge* con Rod Steiger), tre a Shepperton (*The Birthday Present; Saint Joan*, di Otto Preminger, e *Second Fiddle*) uno a Walton (*Man from Tangier*). Contemporaneamente la Rank Organisation ha in lavorazione alcuni film all'estero: in Italia Ralph Thomas sta girando in esterni *Campbell's Kingdom*, con Dirk Bogarde e Stanley Baker; in Francia si effettuano alcune riprese di *Dangerous Exile*, diretto da Brian Desmond Hurst. Altri film della stessa Casa sono in lavorazione, parzialmente o interamente, in Svezia, in Spagna ed in Australia.

* * *

Benchè il ritorno della UFA, la marca nazionale di cui la cinematografia tedesca si è fregiata per parecchi decenni, sia motivo per l'industria stessa di molte rosee speranze, il principale argomento di conversazione nei circoli cinematografici della Germania Occidentale è oggi il dilemma finanziario in cui si trovano alcune delle sei maggiori Compagnie. Ci sono state la bancarotta della Allians Film, una delle massime case di distribuzione, la situazione pressochè disperata della Mosaik Film (la principale casa di stampa di Berlino) e quella critica della Union Film, un'altra distributrice della Germania Occidentale. Secondo informazioni ufficiose, l'industria cinematografica tedesca pur trovandosi, come altre nazioni, alle soglie di una « crisi », non presenta ancora eccessive preoccupazioni. La condizione presente dei principali distributori come Herzog, Constantin, Deutsche London, NF, Gloria eccetera

appare abbastanza soddisfacente. Inoltre il ritorno in lizza nella prossima stagione della UFA e l'aumentata propaganda della Unigermania all'estero sono motivo sufficiente a rispondere alle, per ora, limitate aspirazioni di questa cinematografia.

A S.M. Eisenstein è dedicata una mostra che è stata allestita a Mosca nella sede del Circolo centrale dei lavoratori dell'arte. Si tratta di una esposizione comprendente alcuni acquerelli e più di duecento disegni del grande regista russo che servirono per precisare i caratteri dei personaggi dei suoi film e per la preparazione di alcune sequenze famose.

Vita del C. S. C.

Un numeroso gruppo di critici cinematografici dei principali quotidiani e agenzie di stampa di Roma ha visitato mercoledì 20 marzo il Centro sperimentale di cinematografia. Nella prima parte dell'incontro, che è stato assai cordiale, il presidente del Centro ha illustrato ai giornalisti le finalità e i metodi dell'Ente, in vista soprattuto di un « ritorno alle sue specifiche funzioni, che sono la formazione dei nuovi quadri del cinema italiano e la diffusione della cultura cinematografica, assecondando le richieste che pervengono numerose dalla periferia ». Quanto alla prima di queste mete, il presidente ha dichiarato che il C.S.C. intende conseguirla approfondendo sempre più l'indirizzo teorico e pratico della scuola e curando di conseguenza la formazione rigorosa e il più completa possibile degli allievi; ha quindi sottolineato la evoluzione nell'ordinamento dei corsi, con particolare riguardo a quelli di regia e recitazione, portati da due a tre anni. Ha poi illustrato il piano editoriale dell'Ente nelle tre direzioni: scientifica (collana di saggi critici e tecnici ad alto livello), più propriamente scolastica (pubblicazione delle dispense dei vari corsi), infine divulgativa (« Bianco e Nero », le sue collane e il « Filmlexicon degli autori e delle opere » attualmente in corso di preparazione). Da ultimo si è soffermato a parlare dei corsi di cultura cinematografica e delle inchieste in periferia, riferendone gli scopi, la metodologia e i risultati. Dopo avere risposto ad alcuni quesiti avanzatigli dai giornalisti, il prof. Lacalamita ha accompagnato gli ospiti in una visita al Centro. Particolare interesse hanno destato alcuni saggi eseguiti dagli allievi dei corsi di recitazione e la proiezione del mediometraggio *Ritratto di Madonna* dell'ex-allievo Ravasio.

* * *

In sostituzione del prof. Giuseppe Sala, è stato nominato Direttore del Centro Sperimentale di cinematografia il dott. Leonardo Fioravanti.

* * *

Si è concluso a Roma il primo ciclo del Corso di cultura cinematografica per insegnanti, organizzato dal Centro Sperimentale di cinematografia in collaborazione con il Centro sussidi audiovisivi. Tale ciclo è stato dedicato a René Clair, con la proiezione di alcune delle sue opere più significative. La presentazione storico-estetica è stata fatta dal prof. Giulio Cesare Castello, insegnante al C.S.C., mentre il dott. Giorgio Trentin ha indicato il metodo critico da seguire da parte dell'insegnante.

* * *

A Livorno si è concluso il primo dei cinque Festival organizzati dal « Centro livornese di cultura cinematografica », collegato con il Centro Sperimentale di cinematografia, con le Cineteche Nazionale e Italiana e con la Mostra di Venezia. Il prof. Michele Lacalamita, presidente del C.S.C., ha curato questo primo Festival, dedicato a Kazan. I Festival successivi saranno dedicati a Chaplin (a cura di Renato May), al cinema russo (a cura di Fernaldo Di Giammatteo), all'espressionismo tedesco (a cura di G.L. Rondi), a C. Th. Dreyer (a cura di Nino Ghelli).

* * *

« Attualità tecnica cinematografica e televisiva » — la nuova rivista dell'Unione nazionale Associazioni cinetecnici — ha dato notizia, nel numero 1 di quest'anno, del primo Congresso nazionale di tecnica cinematografica, svoltosi nel palazzo dei congressi all'E.U.R. in Roma e organizzato dal Centro sperimentale di cinematografia. Nell'articolo sono stati riportati i sunti di alcune tra le più importanti relazioni presentate, come quelle di Lucien Reymond, A. Coutant, André Debrie, Ewsey Goldwsky, Sergei Prowornow e Jean Vivié.

Un altro "processo a Hollywood"

di FRANCO CALDERONI

Mentre John Huston si apprestava a iniziare le riprese di « Addio alle armi », tratto dal romanzo di Hemingway, sono sopravvenuti alcuni fatti che lo hanno portato alla determinazione di rinunciare alla regia del film. Nella cronaca che segue sono riferiti i motivi di questa rinuncia. In questo fascicolo dedicato a Huston non poteva mancare la cronistoria di un significativo episodio di costume cinematografico, dal quale potrebbe nascere — sull'esempio di quanto avvenne per « La prova del fuoco » — un altro « processo a Hollywood ». Della nuova amara esperienza del regista, della sua personalità e del suo atteggiamento nei confronti di Hemingway e di « Addio alle armi », le pagine di questo numero di « Bianco e Nero » — specialmente quelle che riportano le dichiarazioni che Huston ci ha fatto — resteranno testimonianza.

20 *marzo* 1957, *mercoledì. Non so se questa data entrerà nelle « storie » del cinema. Ma sono certo che in avvenire sarà considerata fondamentale per la « storia » di Hollywood. David O. Selznick (il produttore che molti hanno voluto identificare col personaggio interpretato da Rod Steiger nel film* Il grande coltello) *è appena giunto a Udine da Misurina dove è accampata la troupe che l'indomani deve iniziare le riprese del film* Addio alle armi. *Nella stanza dell'albergo di Misurina in cui alloggia, John Huston sta leggendo attentamente un « memorandum » di sedici pagine che il signor Fellows, mano destra del produttore, gli ha consegnato. Non arriva alla fine. Si alza, dice ad una delle segretarie di preparare le valigie e di guardare a che ora possono trovare a Venezia un treno per Roma.*

E' scoppiato così uno dei più grossi scandali che Hollywood ricordi. John Huston, il grande Huston, forse il regista numero uno del cinema americano, in quel momento piantava in asso, alla vigilia del primo giro di manovella, Selznick, il potente Selznick, quello che ha sempre avuto il « grande coltello » dalla parte del manico.

I registi americani sanno che litigare con Selznick è pericoloso. Cukor che, ai tempi di Via col vento *ci provò, rimase senza lavoro per un anno e mezzo. Ma non l'aveva piantato alla vigilia del primo giro di manovella, bensì molto prima. John Huston, americano ribelle, non ha invece esitato a far le valigie alla vigilia del fatidico giorno.*

Quando Selznick fu informato della cosa, il suo regista era ormai a Venezia. In attesa del treno che l'avrebbe portato a Roma, vagò per calli leggendo « Venice Observed » di Mary Mc Carthy. La mattina dopo, alle 8.50, scendeva a Termini e, prima che i cronisti potessero iniziare l'inevitabile assedio, andò in una galleria d'arte e acquistò una scultura di Greco. Intanto si scatenava l'uragano. Il rappresentante a Roma del suo agente americano, John Mather, lo cercava disperatamente: « Pronto? E' lei mister Huston? ». « Si ». « Che cosa è successo? ». « Sono disoccupato ». Pochi minuti dopo il regista consegnava a John Mather il memoriale di sedici pagine che Selznick gli aveva fatto pervenire la sera prima. Ogni possibilità di conciliazione era da escludersi. Huston non sarebbe mai ritornato sui suoi passi. Aveva già fatto molto pregando il suo amico Andrew Marton, regista della « second unit », di rimanere a Misurina.

Che cosa conteneva l'esplosivo « memorandum »? Il testo non l'hanno letto più di tre o quattro persone. Quante bastano cioè perchè qualcosa si sappia. Selznick aveva da tempo l'impressione che Huston non fosse entusiasta del film che si apprestava a dirigere. Che le sue supposizioni non fossero del tutto errate ce lo dimostra la stessa intervista che il regista ha concesso a Bianco e Nero *e che viene pubblicata in altra parte della rivista. « Di solito i film me li produco e scrivo da me. Ma questa volta faccio solo il regista ». Ora, rileggendo queste parole, possiamo scorgere, tra le righe, un accenno al distacco con cui Huston, sceneggiatore di tutti i propri film, deve aver considerato questo film così poco « suo ». Si dirà che è facile oggi dare un significato a certe parole, trovare un animus dietro certe frasi. E' vero. Ma è anche vero che la decisione di abbandonare* Addio alle armi *non è maturata nel giro di pochi minuti (quanti ne sono occorsi per leggere le pagine del « memorandum »).*

La « storia » è cominciata molto prima: forse nel momento stesso in cui Huston firmò il contratto che lo legava a Selznick. Ve

lo immaginate un regista pignolo come lui, attento al minimo particolare, che accetta come interprete principale un attore che non conosce e che incontrerà solo alla vigilia dell'inizio di lavorazione? Ve lo immaginate Huston che accetta Jennifer Jones (attrice che rispetta ed ammira) per interpretare la Katherine di Hemingway? Se il film fosse stato « suo », se l'avesse realmente amato, non avrebbe mai sottoscritto questi compromessi. Andiamo avanti: si è parlato della ripetuta richiesta da parte di Selznick e della Jones di dare maggior risalto alla parte della protagonista femminile. Per quel che se ne sa Huston non aveva detto di no: aveva incassato. Come aveva incassato alcune infedeltà al romanzo rese necessarie da ragioni contingenti. Per mesi e mesi, poi, aveva letto senza batter ciglio i famosi « memo » che il produttore gli inviava, pieni di raccomandazioni, di indicazioni, di suggerimenti che erano ordini. William Wyler raccontò una volta il contenuto di questi ordini di servizio: « la signora Jones deve essere truccata così... La matita da usare per gli occhi è la numero tre della casa tale... per la bocca invece la numero sei della serie talaltra... la recitazione della scena numero 216 deve essere impostata come segue... l'operatore farà bene a fotografare l'attore in questa maniera... ». E così via. Erano tutte goccie che cadevano nel vaso. Però la mattina del 20 marzo 1957 la misura non era ancora colma. Se le cose fossero rimaste così Huston avrebbe iniziato il giorno dopo il film la cui regia gli doveva fruttare qualcosa come 150 milioni di lire.

Ma Selznick arrivò a Misurina con due bombe disinnescate: una nuova sceneggiatura (la nona nel giro di un mese) e il famoso « memorandum ». La sceneggiatura fu subito consegnata a Huston che la scorse, guardò le parti rivedute dagli sceneggiatori italiani Zavattini, Pasolini, Trieste e tacque. Selznick non s'aspettava evidentemente una simile accoglienza alla prima bomba e si convinse vieppiù che in Huston covassero fermenti di rivolta. Si deve essere domandato: « Non penserà di combinarmi quello che combinò a Ravello quando dirigeva Beat the Devil *e riscriveva le scene mentre i macchinisti le preparavano? » E, ancora, deve essersi domandato conoscendo il carattere di Huston: « Come mai questo tipo non reagisce mai? Deve aver bisogno di una sferzata di energia ». Così gli fa consegnare le sedici pagine di cui abbiamo parlato, in cui contestava al regista mancanza di entusiasmo nei confronti del*

film e indifferenza verso i consigli del produttore. Perchè poi non esistessero dubbi o pensieri nascosti, aggiungeva due diffide: dal cambiare in fase di realizzazione una parte qualsiasi della sceneggiatura; inoltre dal commettere errori già compiuti dirigendo altri film (sembra a questo proposito che il produttore si riferisse particolarmente a La prova del fuoco). *Corollario inevitabile di queste contestazioni e diffide, la « sferzata di energia » diventava praticamente un aut-aut. Almeno questa è la convinzione di Huston, tanto è vero che ha detto: « Mi ritengo licenziato ». Selznick, naturalmente, la pensa in maniera differente: non c'erano gli estremi per una rottura del contratto: il « memorandum » conteneva semplicemente una serie di ammonimenti. Ora della faccenda si occupano gli uffici legali dei due contendenti.*

John Huston ha lasciato l'Italia il 26 *marzo senza poter spiegare le ragioni che hanno determinato la sua decisione. Evidentemente i suoi legali l'hanno sconsigliato di fare dichiarazioni perchè una clausola del contratto con Selznick lo impegnava appunto a questo silenzio anche in caso di rottura del rapporto di lavoro. E' sintomatico quanto mi ha detto Ben Hecht alla vigilia del suo viaggio a Misurina dopo la partenza del suo amico Huston: « Mi telefoni pure al ritorno, ma si ricordi che se Selznick mi autorizzerà a parlare parlerò, se mi dirà di tacere tacerò ». E poco dopo aggiungeva, comunicandomi la sua intenzione di rimanere in Italia e di iniziare qui una attività produttiva: « Sono stanco di Hollywood, bisogna cambiare aria. A Hollywood uno scrittore non viene tenuto in considerazione, è grande così ». E non riusciva ad alzare la mano destra più di un palmo da terra.*

Ora la lavorazione del film continua regolarmente. Dirige Andrew Marton in attesa che Selznick trovi il sostituto di Huston. Ma non sarà una ricerca facile: una dozzina di registi, finora interpellati, hanno graziosamente rifiutato l'eredità. David O. Selznick che, dopo dieci anni di inattività, ritorna alla produzione con Addio alle armi, *non dimenticherà facilmente il* 20 *marzo* 1957, *mercoledì.*

John Huston americano

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Huston ha i capelli grigi e una faccia lunghissima. E' tutto lungo, magrissimo e dinoccolato. Si muove con circospezione, come se avesse paura di far danni, parla con lentezza, non si capisce se per pesare bene quello che dice o perchè è distratto. E' il regista più diverso dall'immagine convenzionale che si ha del regista in ogni parte del mondo; eppure non si saprebbe attribuirgli una professione diversa da quella che fa. Veste giacche molto lunghe, tutte eguali, con due spacchi alti sui fianchi, come avrebbe potuto portarle un gentiluomo americano negli anni belli della conquista del West, una specie di John Carradine in *Ombre rosse*. Forse è una forma di snobismo intellettuale, per lui che di intellettuale nel senso corrente della parola (in Europa) non ha nulla.

E' la quarta volta che viene in Italia. La prima fu quando non era ancora scoppiata la guerra. La seconda, durante la guerra, al seguito delle truppe americane e in funzione di documentarista (girò *The Battle of San Pietro*). La terza nel dopoguerra, per girarvi il capolavoro della sua incomprensibile ironia, *Il tesoro dell'Africa* con Bogart, la Jones e Gina Lollobrigida: dice che quello fu il film che più si divertì a fare, mai divertito tanto in vita sua. La quarta è questa, per *Addio alle armi*. Sembra che ami l'Italia di un amore sincero: « *Lo dico anche se può sembrare piaggeria, ho un enorme rispetto per il popolo italiano* ». Ricorda un episodio, per dimostrarlo. Quando stava girando *The Battle of San Pietro*, nella valle del Liri e nei pressi di Cassino, conobbe i contadini del Sud. « *Era il tempo dell'aratura. Intorno era tutto pieno di mine. I contadini lo sapevano, ma andavano egualmente, e ogni giorno ne saltavano in aria due o tre. Era tempo di arare e nulla li avrebbe fermati* ». La sua voce si è fatta bassa e dolce, un po' vibrata sul fondo. « *Il rispetto che è nato in me per gli italiani, non morirà mai* ». Perchè non fare un film su questo tema? « *Non potrei. Ci sono registi troppo bravi in Italia, come De Sica e Fel-*

lini. Li facciano loro questi film. Se li facessi io, sarebbe una impertinenza. E poi non conosco la lingua, non ho mai avuto il tempo di imparare l'italiano. Girare un film in un paese di cui non si conosce la lingua è come fare un salto difficilissimo in una corsa a ostacoli ». Non gli viene neppure in mente che sta apprestandosi a saltare con *Addio alle armi*. O, probabilmente, si sente sicuro perchè ha Hemingway alle spalle, pensa lui a saltare nella corsa a ostacoli. Ma vediamo questo *Addio alle armi*. Lasciamo parlare il regista.

HUSTON: « *Di solito, i film me li produco e scrivo da me. Ma questa volta faccio solo il regista: la sceneggiatura l'ha fatta Ben Hecht, la produzione la fa David Selznick. Lo sapete che Ben Hecht è uno dei migliori sceneggiatori di Hollywood? Non è uno di Hollywood. E' un newyorkese lui, e resta tale. Scrive romanzi e commedie, e, tra l'altro, ha scritto le migliori sceneggiature che Hollywood abbia mai avuto. Per esempio* Cime tempestose, Viva Villa, Pandora. *E' un lavoratore formidabile. Le sceneggiature più belle le ha scritte in cinque o sei giorni, in una o due settimane. Tre settimane, per lui, sono un tempo interminabile. Questa volta ha impiegato molto più del normale, più che per gli altri film. Io sono intervenuto quando lo* script *di* Addio alle armi *era già pronto, e mi sono limitato a fare delle critiche. Abbiamo perduto più tempo a discutere le mie critiche di quanto ne abbia speso Hecht a scrivere tutta la sceneggiatura. Io criticavo, lui mi veniva incontro e riscriveva, una scena qui una scena là. Così ho potuto familiarizzarmi con un soggetto che non era opera mia. Sono state cambiate parecchie cose, con questo sistema. Per esempio, nello* script *originale la protagonista annuncia di essere in stato interessante mentre assiste alle corse; ora l'annuncio lo dà a Milano, in piazza del Duomo, durante una processione: vedendo la Vergine, dice che aspetta un bambino. Questa è un'idea mia.*

« *Come abbiamo trattato Hemingway? Benissimo, abbiamo cercato di restargli fedele il più possibile. Al punto che abbiamo deciso di conservare perfino i suoi difetti, che io ammiro come le sue qualità. Voglio dire certo stile dei dialoghi, certe ripetizioni, che mi sembrano efficacissime ancora oggi, nonostante che sia passato tanto tempo. Non conosco nessun altro scrittore americano che resista così bene al tempo. La sua posizione di scrittore, e la sua influenza sulla letteratura statunitense, sono immense: non*

le si giudicherà mai abbastanza importanti. E' il fondatore di tutta una scuola letteraria, il banditore di una nuova concezione della vita.

« *Dovrei raccontare, adesso, delle difficoltà che abbiamo incontrato in Italia. Ma le hanno incontrate gli altri, a dire il vero, prima che io entrassi in scena. Il governo italiano era piuttosto riluttante per la faccenda di Caporetto. Hemingway in* Addio alle armi *è dell'opinione che il popolo italiano ha saputo ottenere grandi vittorie pur non essendo un popolo di guerrieri, dando così la miglior prova della sua forza. Ma io non credo che gli italiani siano grandi per questo. Eppure, si vede benissimo che non vogliono che si deturpi in alcun modo il ricordo della prima guerra mondiale, di cui sono fierissimi. Così, abbiamo dovuto togliere l'episodio dei carabinieri che fanno la decimazione dei soldati in fuga, ogni dieci uno fucilato per fermare la ritirata. Non importa. Vorrei soltanto si capisse che in* Addio alle armi *c'è un profondo amore per l'Italia* ».

Dunque, l'amore per l'Italia non si discute. Huston rischia di apparirci un sentimentale. Sa di essere indifeso dinanzi a certi sentimenti, e ne è giustamente orgoglioso. Il secondo amore di cui parla anche qui, e ne parla dovunque, è Walter Huston, suo padre. Il film a lui più caro resterà sempre *Il tesoro della Sierra Madre,* perchè c'era suo padre. Non lo dice subito, però. « *Per molte ragioni mi piace quel film più di tutti gli altri* — dice —. *Anzitutto, perchè era il primo film che facevo al ritorno dalla guerra. Poi, perchè era il primo film che girai come volevo io, in piena libertà, senza oppressori. Poi, ancora, perchè si trattava di un film fuori del normale, ed era la prima volta che mi capitava una fortuna del genere. Infine, perchè vi recitava mio padre, che nel* Tesoro *fornì la sua più bella interpretazione* ». Fa una pausa. Poi, con un tono nuovamente basso e dolce, aggiunge: « *La rivista* Theater *la definì la più grande interpretazione che sia mai stata data da un attore moderno* ».

C'è un fatto curioso che conferma questo amore di figlio. E' accaduto proprio a Roma, per *Addio alle armi.* Huston stava cercando attori italiani per affidar loro una serie di parti d'impegno. Un giorno ne vien fatto salire uno nel suo appartamento all'albergo. Il regista non c'è. Lo riceve il segretario, un ragazzo loquace. Anche l'attore è loquace, e fra i due si intreccia una conver-

sazione animata. Parlano di Walter Huston, per caso. L'attore ne fa un sincero e commovente elogio, e non si stancherebbe mai di rievocare i meriti del grande attore americano. In quel momento, entra il regista, si ferma dietro la poltrona del giovanotto infervorato e ascolta in silenzio, senza che l'altro se ne avveda. Si allontana, ritorna, questa volta facendo rumore. Presentazioni. Huston esamina l'attore a lungo, con un encomiabile sforzo di obiettività, ma si vede benissimo che ha già deciso. Che aveva già deciso prima. L'attore avrà la parte. Huston è capace di questi slanci di generosità disinteressata: sono il sale della sua vita. Non pare un uomo che serbi rancore. Sui torti subiti scherza, cercando di comprendere le ragioni di chi l'ha offeso, umiliato o sottovalutato. Abilità? Diremmo proprio di no. Abbiamo qui un bell'esempio per dimostrarlo. Chi ha letto il libro di Lillian Ross, *Processo a Hollywood*, e ha visto il film di cui la giornalista fa la storia — *La prova del fuoco* — ricorda i giorni d'inferno che Huston visse allora, in lotta con i produttori della Metro tenacemente contrari a quella iniziativa. Di costoro, del film e di se stesso a quei tempi, oggi parla così, tranquillamente:

HUSTON: « *Proprio gli ripugnava, il film. I produttori erano contrari dal profondo del cuore. Eppure me lo lasciarono fare. A loro va tutta la mia simpatia. Io credevo che ne sarebbe venuto fuori un film magnifico, straordinario. Lo mostrai ad alcuni carissimi amici. A loro piacque. Alla fine, lo mostrammo al pubblico, in una* preview. *Bene, gli spettatori avrebbero fatto a pugni per scappare, se qualcuno avesse tentato di fermarli. Non una sola scena riuscì a interessarli. Perchè? Forse perchè era in corso la guerra di Corea. Il film era troppo realistico per piacere in quel momento. Voi che avete visto solo l'edizione già tagliata (durava un'ora e dieci minuti, mentre l'originale raggiungeva l'ora e trentacinque), non vi potete render conto della morbosità, dell'insistenza di quel realismo. Pensate solo alla morte del Soldato Alto — che nel romanzo di Crane rappresenta uno degli* anticlimaxes *più formidabili della letteratura di tutti i tempi — e alla morte, immediatamente successiva, di Royal Dano. Troppe due morti consecutive, allora. Il pubblico non le sopportò. Le risposte che diede al referendum furono spaventose. Su trenta o quaranta risposte negative, ve n'era una sola piena di elogi.*

« *Poco dopo aver terminato* La prova del fuoco *dovetti par-*

tire per l'Africa, a girare La regina d'Africa *con Bogart e la Hepburn. I produttori tentarono per conto proprio di renderlo più accettabile. Secondo me, sbagliarono: non ci sarebbe riuscito nessuno. L'unica cosa che avrebbero dovuto fare era quella di proiettarlo ad un pubblico ristretto, preparato. Del resto, lo tagliarono bene, io non ne fui affatto scontento. Io non l'avrei tagliato, ma debbo riconoscere che la nuova edizione della* Prova del fuoco *era molto meno peggio di quanto immaginassi* ».

Nessuno potrebbe negare che questo candore nasconda un poco di astuzia. Un'astuzia sotterranea, finissima. Huston è abbastanza coerente. Basta guardarlo parlare e, nel guardarlo, riandare al tono dei suoi film, spontanei ma organizzati perfettamente, insinuanti. Un gioco che nasce da impulsi profondi, che rispecchia bene il particolare tipo di umanità proprio del regista: un aristocratico che maneggia con sicurezza la macchina dello spettacolo. Non è un furbo per elezione, ma per temperamento. Con lo stesso candore con cui ammette l'insostenibilità di un film « epico » come *La prova del fuoco*, difende a spada tratta la discutibile (o, almeno, poco chiara) ironia del *Tesoro dell'Africa*. Se gli dite che vi siete accorti di questa ironia, e che ne apprezzate l'intenzione, ne approfitterà per soggiungere che ancor oggi quel film gli piace parecchio. E vi racconterà per filo e per segno le sue disavventure, provandoci un gusto matto.

HUSTON: « *Sbagliai nel credere che* Beat the Devil *avrebbe potuto interessare un pubblico ben più vasto di quello che in effetti interessò. In America ebbe un'accoglienza realmente deplorevole. Un fiasco. Quanto meno, in principio. I critici invece — che sono sempre piuttosto duri, in genere — furono di avviso diverso. Crawther del* New York Times *se ne entusiasmò, ne fece una malattia. In un secondo tempo, le cose cambiarono,* Beat the Devil *ebbe successo. Intendiamoci, un piccolo successo, nei cinema d'arte, ma quel tanto che bastava per rifare le spese. Pochi mesi fa ho scoperto che sta incassando bene. Con mia grande sorpresa, naturalmente.*

« *Una cosa è certa, comunque: il film era veramente sincero e spontaneo. Fu improvvisato giorno per giorno, la sceneggiatura la scrivevo durante le riprese, come gli oratori che si scrivono i discorsi sui polsini della camicia. Fu l'unica volta che mi accadde,*

e non lo dimenticherò mai. Un giorno arrivammo ad una scena cruciale, risolutiva per l'azione, nel bel mezzo del film. E non avevo niente. Quel che conteneva lo script *era ignobile, lo sapevo benissimo. Allora stavamo lavorando a Ravello, nel vestibolo di una casa trasformato in teatro di posa. Radunai la troupe, i tecnici e gli attori — erano presenti tutti gli attori del film — e preparai la scena così come era scritta nella sceneggiatura. Una scena molto complicata, che prevedeva molti movimenti di macchina e movimenti degli attori. Passarono tre o quattro ore nella preparazione, e mentre i tecnici lavoravano io andai di sopra e scrissi una nuova scena. Scesi e dissi: "C'è qualche cambiamento da fare". Avevo scritto una scena che non aveva più nulla a che vedere con la precedente. Ecco,* Beat the Devil *è stato fatto tutto così* ».

Il pubblico. E' una cosa che gli sta sempre davanti agli occhi. Il motivo ritorna nei suoi discorsi come un fatto inevitabile e accettato senza alcuna resistenza. Quale opinione abbia del pubblico non si sa, anche se lo si può intuire. Ma qualunque sia l'opinione, essa non annullerà mai il rispetto che il regista nutre per gli spettatori. Quando di un suo film dice: « buono, interessante, divertente, insopportabile », pensa soltanto a loro. Non certo all'estetica, che non gli interessa. A un certo punto del discorso, sollecitato da una domanda precisa, ha tracciato un parallelo fra due suoi film che si ha il torto (anche lui ce l'ha) di considerare minori: *L'isola di corallo* e *Stanotte sorgerà il sole*. Uno è nettamente superiore all'altro, secondo lui, e per questa sola ragione: che ha interessato di più gli spettatori.

HUSTON: « L'isola di corallo *per me fu una gran sfaticata. Non mi piacciono tante cose di questo film, ma mi piace il modo con cui è stato realizzato. Penso che non abbia alcun merito particolare, nulla che possa durare. Però, mi piace come si snoda sullo schermo, con facilità: la materia di cui era fatto mi sembra trattata assai bene. E' del buono spettacolo, interessa e appassiona. Ha un'aria molto "adroit", molto "facile".* Stanotte sorgerà il sole, *invece, non riuscì affatto bene. Era troppo sintetico. Per nascondere la sua "falsità" umana ricorremmo alle acrobazie formali, angolazioni inconsuete, fotografia ricercata, effetti per cui di solito non vado matto. Non possedeva qualità che potessero interessare: proprio per questo cercammo di salvarci con altri mezzi* ».

Nel ricordare le « acrobazie formali per cui non va matto », si sente uno scolaro còlto in fallo: uno che normalmente si ritiene molto bravo e accorto e che non sa capacitarsi di questa momentanea leggerezza. Ma ritrova subito la pacatezza abituale. E la pazienza. Huston — lo si scopre dopo un po' che lo si ascolta — è un uomo dai riflessi lenti e tenaci. Torna più volte sulle stesse cose, magari solo per contraddirsi o correggersi. Può tentennare nel dare un giudizio all'improvviso e, se costretto, si salva con l'astuzia. Tuttavia non lascia nulla d'intentato per esprimersi meglio una seconda volta, teso alla ricerca di una perfezione alla quale non daremo alcun nome strabiliante; la chiameremo semplicemente: lo scrupolo dell'artigiano. Un artigiano di fino, beninteso, ed è inutile ricordarlo ancora. Spesso, chiacchierando, cerca le parole, non solo per quel che si diceva all'inizio, ma anche per il gusto d'una certa raffinatezza. Si esprime in una lingua che è dell'inglese piuttosto che dell'americano (malgrado egli sia americano fino alla radice dei capelli).

Se *Il tesoro della Sierra Madre* è il film che gli è più caro, *Moby Dick* è quello che l'ha fatto soffrire di più. Quello in cui crede di più. E' l'opera per la quale accetta meno le critiche. Gli sembrano ingiuste come un fatto personale. Non può dire di essere soddisfatto di *Moby Dick,* almeno non come del *Tesoro,* o del *Mistero del falco* o della *Giungla d'asfalto* — film che « *non potrei fare meglio, se mi si desse il caso di rifarli* », dice — ma il problema non è, in questo caso, la soddisfazione per un risultato più o meno perfetto.

HUSTON: « *Ci sono cose in* Moby Dick *che mi piacciono più di qualunque brano degli altri miei film. Ho l'impressione che l'idea sia espressa bene, che sia ben chiara sullo schermo. Questo film rappresenta senz'altro la più importante "dichiarazione di principi" che io abbia mai fatto. Anzi,* Moby Dick *è il mio film più importante. Ciò che distingue il romanzo di Melville è l'affermazione di una filosofia che non ha l'eguale in alcun'altra opera narrativa.* Moby Dick *è una bestemmia. Mi ha stupito il fatto che nessuno abbia protestato. Ma la bestemmia è così essenziale al racconto che la si deve accettare per forza. Achab è l'uomo che odia Dio e che vede nella balena bianca la maschera della perfidia del Creatore. Considera il Creatore un assassino e vede in se stesso colui che ha la missione di ucciderlo. Ridurre il romanzo in film*

significa trasformare la complessità in semplicità. Complessità non è la parola giusta: Melville non è complesso, non è nemmeno intricato; è zeppo di troppe cose. Ha una mezza dozzina di stili, talvolta è pedante, talvolta è melodrammatico. Molto spesso non sa nemmeno lui dove va a parare. E' strano, ma nonostante tutto questo Moby Dick *è un capolavoro. Noi abbiamo cercato di dargli una forma ragionevole.*

« *So che una delle accuse più gravi indirizzate al film da ogni parte riguarda l'interpretazione di Gregory Peck. Io sono uno dei pochi che la difende. L'attore non doveva esprimere il fanatismo di un pazzo, ma comporre il ritratto di un uomo. Si fa presto a giudicare, ma intanto sappiamo che sono pochi in America coloro che hanno letto il romanzo. Parecchi credono di averlo letto da bambini, ma* Moby Dick *è un libro per l'infanzia come possono esserlo i romanzi del marchese de Sade. In tutte le illustrazioni del volume, Achab è descritto come un invasato. Io credo invece che sia un comune capitano, un uomo pieno di dignità e di forza che si ribella a ragion veduta contro Dio. Non lo fa per rabbia o per pazzia. Questo ha voluto esprimere Gregory. Può anche darsi che non ce la faccia, non lo voglio negare. Due critici soli lo hanno elogiato, e forse ci sarà qualcosa di vero nel quasi unanime dissenso. Però, io continuo a difenderlo* ».

Tutti questi fermenti di rivolta, che svelano il fondo segreto (ma non troppo) dell'animo di Huston, hanno probabilmente origine in un passato lontano, quando il regista oggi cinquantenne si arrabattava faticosamente fra New York e Hollywood agli inizi della carriera. A sentirglieli narrare, si pensa alla formazione del carattere di un americano spostato che, a differenza di tanti altri, sapeva meditare sul proprio destino. Abitava a New York, allora, scriveva novelle e faceva la cronaca nera per il « New York Evening Graphic » (« *uno dei peggiori giornali che siano mai esistiti* », dice). Scriveva anche per una rivista, « ottima rivista », l'« American Mercury ». Gli capitò di mettere insieme un libro, ispirato a una celebre ballata popolare americana, da cui prese addirittura il titolo, « Frank and Johnny ». Samuel Goldwyn lo lesse e chiamò Huston a Hollywood con un bel contratto. « *Era il mio primo contratto, ma con Goldwyn non ho mai guadagnato un soldo. Non mi ha mai fatto lavorare. Oggi va dicendo che è stato lui a portare*

Huston a Hollywood, ed è diventato mio ottimo amico. Allora invece mi lasciò andare. Fece bene. Così lavorai due anni per la Universal. Poi fui a Londra con la Gaumont British. E non feci proprio niente di buono ».

Solo con i Warner mostrò quel che valeva, scrivendo una serie di sceneggiature eccellenti. Eccellenti di fatto, non perchè lo dica lui. Lui lo dice anche, ma in un modo diverso, cercando di nascondere la stizza. « *Le mie sceneggiature — qualcuna era piuttosto buona — finivano regolarmente nella mani di registi di mezza tacca, e facevano una brutta fine. Dopo un po' mi seccai e decisi di girarmele da me, le mie sceneggiature. Feci scrivere nel contratto che, se mi volevano come scrittore, dovevano accettarmi anche come regista di me stesso. I Warner non volevano. Ma perchè vuoi fare il regista? — mi dicevano — Guarda, ti aumentiamo lo stipendio, ma continua a scrivere. La regìa scordatela* ». Penò parecchio prima di trovare un produttore dei Warner che lo aiutasse, permettendogli di dirigere il suo primo film, quel *Mistero del falco* che rimane uno dei suoi ricordi più belli.

Sono passati tanti anni da allora, i problemi che oggi Huston deve affrontare sono di genere tutto diverso. Più difficile, senza dubbio. Selznick gli affida la regìa di un film come *Addio alle armi* che costerà oltre tre miliardi di lire italiane, e lui contemporaneamente tien dietro ad altre tre iniziative, un film tratto da un racconto di Kipling (*The Man Who Would Be King*) e da girarsi nell'Afganistan e nel Nepal, uno da girarsi in Giappone ed uno dedicato a Freud (« *ma non una biografia. No, si tratta di un film sulla scoperta dell'inconscio. Credo di essere in grado di farlo perchè non sono mai stato psicoanalizzato* »). Sta già elaborando la sceneggiatura di quest'ultimo mentre va in giro per l'Italia settentrionale a cercare gli esterni di *Addio alle armi*. Uno non esclude l'altro. Anzi, pare che si avvantaggino a vicenda. E' questione di organizzarsi, dopo tutto, ma solo uomini pazienti e pignoli come Huston sanno farlo. Non pensano mai al capolavoro ed hanno una capacità di fatica davvero enorme. Faticando, poi, si divertono; così l'armonia è perfetta.

Detto questo, non ci si meraviglierà apprendendo che il regista americano più ammirato da Huston è John Ford, il « *grande, vecchio maestro* », come dice lui. « *Oggi fa dei film senza importanza, ma in ognuno di essi c'è un momento, anche solo un mo-*

mento, che rivela la statura di Ford ». Gli altri non contano molto. Non capisce perchè i registi giovani tardino tanto a farsi avanti. L'unico regista nuovo è Kazan. E gli altri che aspettano? Del resto, è un po' lo stesso in letteratura. Giacchè si è parlato tanto di Hemingway, Huston non può far altro che confermare la sua vecchia convinzione. Perchè le cose vanno a questo modo? Non si sa. Anche queste piacevolezze culturali fanno parte del mistero della vita, che affascina il regista.

HUSTON: « *C'è un solo scrittore che possa stare all'altezza di Hemingway, oggi in America, ed è Faulkner. Gli scrittori dell'ultima generazione si rivelano con un libro o due ma non resistono, e non hanno particolare importanza. Nel teatro va un po' meglio. Tra i commediografi c'è almeno un Tennessee Williams. Non so, forse è perchè sto invecchiando, ma credo che la generazione passata abbia avuto dei "pesi massimi" che la generazione attuale non si sogna nemmeno. Pensate a Dreiser, a Lewis, a Lardner, a O'Neill. Dove li trovate oggi scrittori della loro classe o d'una classe non troppo inferiore? C'è Faulkner, e basta.*

« *Ma se non fiorisce in America, l'arte fiorisce in altri paesi. Perchè, è un mistero. Accade sempre che si getti la fiaccola da un paese all'altro, ma accade assai di rado che tutto il mondo sia in fiamme nello stesso tempo. Oggi l'Italia sta vivendo un nuovo Rinascimento, in scultura e nel cinema. Il cinema e la scultura italiana sono grandi in questo momento. Marini, Martini, Greco sono scultori straordinari. La Francia non ha scultori simili; ha dei pittori, ma scultori no. L'America non ne ha di certo. L'Inghilterra ha Moore, ma qui in Italia ve n'è tutto un gruppo. Ma perchè ve ne sono tanti ora, mentre non ce n'erano trenta o cinquant'anni fa? Toccata dalla stessa grazia, l'Italia oggi produce, in proporzione, i migliori film del mondo, forse. Buoni film li sta facendo anche il Giappone. La Francia no, ha solo Clouzot. L'Inghilterra fa dei film spaventosi. Gli Stati Uniti tirano avanti con riduzioni di classici e grandi film spettacolari, nient'altro. Perchè questo?* ».

In Italia, l'americano Huston si pone sempre molte domande. E le pone agli altri, mettendoli in imbarazzo. Ma è chiaro che non attende risposta. La domanda è la rivelazione del mistero, e lo soddisfa. Ora che lo si è conosciuto, si è tentati di spiegare i suoi film — quelli belli e quelli brutti, non ha importanza — come una serie di tanti « perchè? » messi in fila. Se Huston avesse

trovato per ognuno la risposta, quei film non avrebbero più senso. *Il tesoro della Sierra Madre, Il tesoro dell'Africa, Moby Dick*. Oppure i cavalli della fattoria, che circondano affettuosamente il protagonista della *Giungla d'asfalto,* andato a morire nei campi. Perchè queste avventure dell'uomo?

Bisogna stare attenti con Huston. Quando si concentra e aggrotta le ciglia, dà l'impressione di volersi staccare da queste stupide cose quotidiane che lo circondano. E' solo un attimo, ed un maligno potrebbe dire che è l'attimo culminante di una parte ben studiata. No, c'è qualcosa di vero sotto. Se parla di Melville, accenna a una « philosophy », a una posizione filosofica. Se la deve spiegare, la semplifica in modo allarmante e quasi ridicolo. Semplifica tutto, con una straordinaria ingenuità che non gli costa alcuna fatica. Forse esiste una grande presunzione in lui, ma se esiste, è assai bene dissimulata. Questo artigiano del cinema la sa lunga. Sa come si può riuscire simpatici senza essere sbruffoni, sa cose si fa a interessare il pubblico più semplice ai problemi difficili. E' capace di dire le più grosse stramberie con l'aria più innocente del mondo, come un bambino tranquillo e svagato. L'ammirazione degli altri sembra non toccarlo affatto. Ma se gli dici di ammirarlo, non dimentica di ringraziarti.

Le parole di Huston riferite in questo articolo sono state fedelmente trascritte dalla registrazione magnetica di un lungo colloquio che egli ci ha concesso quando ancora non era giunto alla rottura con David O. Selznick. E' stata soltanto necessaria qualche lieve variante formale, per rendere la trascrizione più chiara e comprensibile. La Redazione ringrazia Guidarino Guidi e Vieri Niccoli per la loro collaborazione.

Le tentazioni di un ribelle

di TULLIO KEZICH

> *« Lei pensa che il suo scrivere sia per se stesso una cosa degna di essere fatta?... Ne è sicuro?... Lo vede, che è capace di essere serio riguardo a qualcosa?... Lo sapevo che doveva essere serio riguardo a qualcosa oltre i kudù ».*
>
> (Il cacciatore Kandisky a Ernest Hemingway in « Verdi colline d'Africa »).

Il nostro primo incontro con John Huston risale all'epoca delle grandi scoperte, a quella torrida estate del '45 in cui l'odore dei calcinacci si mescolava, nelle strade delle città italiane, con quello del « popcorn »; quando imparammo a conoscere le « jeeps », le bibite in bottiglietta, i « V Discs » infrangibili; quando ritrovammo la luce dei lampioni, le canzoni con le parole in inglese e i film di Hollywood. Fu allora che entrammo in un cinema per vedere *Il mistero del falco,* un « giallo » interpretato da un attore il cui volto non ci era ancora familiare: Humphrey Bogart.

Una grande scoperta

Se la memoria non ci tradisce, il film era doppiato in America, con le voci fesse, le parole storpiate e l'accento irriproducibile. Ma fu lo stesso una grossa sorpresa. Dobbiamo dire che fino a quel momento la nostra speranza di ritrovare l'immagine degli anni verdi nei film americani era andata delusa: e la leggenda di perfezione, che avevamo creato in noi stessi e fra amici durante la guerra, stava per mutare segno. Le pellicole tanto attese ci apparivano banali e mortificanti, con colori volgari e interpreti non troppo simpatici. *Il mistero del falco* si presentò subito come qualcosa di diverso: nella sua contorta vicenda, nei suoi personaggi incalliti, nel cupo grigiore che avvolgeva l'azione ci fu agevole riconoscere uno specchio della nostra angoscia. Il mondo spietato dell'assurdo ingranaggio di Dashiell Hammett non era quello convenzionale, ottimistico e melodrammatico degli altri film: si avvicinava, invece, all'universo di sangue e di tragedia che avevamo sperimentato. Quella storia di uomini che si uccidono l'un l'altro senza batter ciglio per il possesso di una statuetta preziosa poteva far da sottofondo alla lettura dei quotidiani d'allora, finalmente liberi, in cui gli orrori e

le miserie del terzo Reich ci venivano svelati in tutta la loro insospettata crudeltà, mentre l'Apocalisse di Hiroscima deformava con i sinistri bagliori del fungo atomico le promesse democratiche e umanitarie della « guerra santa » di Roosvelt.

Uomini non meno spietati degli eroi di Hammett avevano giocato una partita senza esclusione di colpi per la conquista del mondo. La favola ci apparteneva e anche il tono era destinato a diventar consueto: anticipava, sia pure inconsciamente e in chiave di « feuilleton », le angoscie del dopoguerra, la claustrofobia dei dannati di Sartre. Ed ecco che non possiamo pensare a *Porta chiusa* senza rivedere le stanze di *Il mistero del falco,* con i soffitti incombenti, i muri addossati e i personaggi resi deformi da un occhio implacabile che li scruta da ogni parte. Non sapevano ancora di « panfocus » e di montaggio nel quadro, non avevamo visto *Lungo viaggio di ritorno* e conoscevamo Orson Welles soltanto di nome. Ma in *Il mistero del falco,* più che i segni di una rivoluzione espressiva, ci colpì subito un atteggiamento morale reso con la tecnica « impassibile » dei libri di Hemingway che proprio in quei giorni ci arrivavano fra le mani.

Il nome del regista, John Huston, ci evocò quello di suo padre Walter Huston, interprete del bellissimo *Infedeltà* di Wyler. Il cinema americano rinnovava i suoi protagonisti nella linea di una salda tradizione: forse, ricordiamo di aver pensato, i saggi pompieristici e il manierismo dei primi film giunti da oltre oceano avrebbero ceduto il posto a un cinema più consapevole. Era quello un tempo di messaggi e di prediche, di gonfie e retoriche invocazioni. Il tono pedagogico delle trasmissioni di « La voce dell'America » aveva invaso la nostra esistenza, ci bombardava, più ufficiale e perentorio che mai, anche dagli schermi del cinema. Perciò, fra le rodomondate del servente York che fo strage di nemici e le lacrime patriottiche della famiglia Sullivan, il volto nudo del detective Sam Spade, il suo cinico possibilissimo, la sua confessata amoralità non potevano non colpire la nostra immaginazione.

Il decennio della delusione

Continuavamo ad aspettare la rivelazione dall'America, secondo una vecchia abitudine che le letture semiclandestine degli ultimi anni avevano rinforzato. Invece la novità grossa ce la trovammo in casa, con le firme di Rossellini, di De Sica, di Zavattini, della Ma-

gnani, di Fabrizi: e non fu difficile accorgersi che *Roma città aperta* faceva scuola anche a Hollywood, che i nuovi registi avrebbero ricominciato di lì. Si schiuse allora un periodo di intensa attività per gli spettatori del cinema: i direttori di Hollywood, i giovani e anche qualcuno della vecchia guardia, ci restituivano il neorealismo trapiantato nel ceppo del film poliziesco, andando a cercare i successori di Scarface nelle vere strade delle loro giungle d'asfalto, nei penitenziari, negli ambienti equivoci frequentati dalla malavita. Il taccuino si riempiva di nomi: Dmytryk, Hathaway, Kazan, Tuttle, Dassin, Nosseck, Crane Wilbur; come fare a ricordarli tutti? Il più dotato, il nostro beniamino, era Dmytryk, approdato dal film « nero » alle opere di vivo impegno politico. Saltammo sulla sedia nel vedere i reduci di *Anime ferite* prendere a pugni i fascisti: Dmytryk, così ci pareva, era l'uomo adatto per dare un nuovo mordente alle formule sperimentate del cinema americano.

Pensavamo che tutti questi registi dopo un paio di gialli « duri » avrebbero prodotto il capolavoro: credevamo, insomma, di essere alle soglie di un'alba nuova; ed era quella, viceversa, la luce del tramonto. E' perfino troppo facile accostare a questo quadro di fervore e di speranza, l'immagine del cinema americano d'oggi, dove i ribelli sono stati domati e tutto sembra rientrato nella più severa « routine » della produzione. La vecchia macchina ha stritolato e assorbito i temperamenti più vivaci (e non parliamo soltanto del caso clamoroso di Dmytryk, ormai confuso nel gregge anonimo dei mestieranti): nonostante le eccezioni, e i decorosi prodotti di un professionalismo che ha molti lati tutt'altro che ignobili, non è arbitrario considerare i bei film che ancora oggi ci arrivano dalla America come dei frutti fuori stagione.

L'allegro esilio del ribelle di Hollywood

E Huston? Dobbiamo parlare anche per lui di una delusione? Alcuni critici affermano che non ha più fatto un film singolare e coerente come *Il mistero del falco*: ma si tratta senza dubbio di un'esagerazione. In questi anni, il figlio di Walter Huston ha lavorato sodo e si è imposto come il più eclettico e spregiudicato fra i registi americani. Pur con gli inevitabili compromessi, i film inutili, gli sbandamenti dovuti alle necessità industriali o al capriccio, il suo cammino è stato in ascesa. Huston non ha tradito le speranze riposte in lui. Si è anzi venuto sempre più proponendo come il

tipo del direttore « artista »: nell'ambiente di Hollywood ha portato un tono « bohèmien » che la maggior parte dei produttori mostra di apprezzare. Non c'è « tycoon » californiano che non desideri avere il regista di *Maby Dick* nella propria scuderia, benché il suo valore commerciale sia molto discutibile e la sua carriera annoveri più film in perdita che veri successi al « box-office ».

Se *Il mistero del falco* andò bene, i film che seguirono ebbero un'accoglienza contrastata. Neppure *Il tesoro della Sierra Madre,* nonostante fosse stato realizzato con il preventivo di un modestissimo western e avesse ottenuto diversi Oscar nel '48, non fu giudicato un buon affare dall'ufficio noleggio della Warner Brothers. Huston si fece presto la fama dell'artista che non pensa ai quattrini, una specie di « mostro sacro » dall'umore variabilissimo, capace di mandare all'aria per puro divertimento il saldo bilancio di una casa cinematografica. Aveva già avuto noie con la censura fin dalla epoca dei suoi documentari di guerra (uno dei quali, *The Battle of San Pietro,* venne quasi dimezzato perché in sospetto di antimilitarismo; un altro, *Let There Be Light,* sui reduci colpiti da nevrosi, non venne mai presentato al pubblico); i fastidi ricominciarono con *L'isola di corallo,* che segnò la rottura di Huston con la Warner: il film gli venne tolto di mano all'ultimo momento, una parte del dialogo fu rifatta e non si permise a Huston di curarne il montaggio. Hollywood era disposta tuttavia a fargli ponti d'oro, a patto che il regista accettasse la regola delle grandi case: dopo aver diretto una produzione indipendente (*Stanotte sorgerà il sole,* che rimane forse il suo film più impegnativo), Huston entrò in trattative con la Metro. Gli offersero di fare *Quo Vadis?,* e il film venne effettivamente annunciato con la sua regìa, almeno in un primo tempo. Ma il regista aveva soltanto voglia di divertirsi (« L'unica sua idea era quella di buttare i cristiani in pasto ai leoni », si legge in *Processo a Hollywood*). *Giungla d'asfalto,* in cui la sensibilità di Huston si incontrava con il tono del film gangster medio, ebbe un esito felice. L'opera successiva fu quel *La prova del fuoco* che è diventato l'esempio classico della produzione con intenti d'arte massacrata dall'invadenza industriale (anche per il racconto pungente fatto da Lillian Ross, prima sul *The New Yorker* e poi nel volume apparso in Italia col titolo *Processo a Hollywood*).

La crisi del film tratto da Stephen Crane segnò il punto più basso della carriera hollywoodiana di Huston. Dopo *La prova del*

fuoco cominciò il volontario esilio del regista dagli studi californiani: cinque anni di film diretti all'estero e un grosso successo di cassetta con *La Regina d'Africa* (« Il film che Huston ha fatto dopo, per la *sua* società, è una pellicola commerciale, e ha avuto un successo fantastico », constata amaramente un magnate della Metro nel libro della Ross). Quando Huston lasciò Hollywood, era il momento del grande « escapism » cinematografico. Gli americani riscoprivano l'Europa, sia per realizzarvi dei film con i fondi congelati del noleggio (ed era la ragione che rese possibili tante combinazioni industriali basate sulla formula della coproduzione), sia perché negli anni della guerra fredda e del maccarthysmo la vita negli Stati Uniti si era fatta più difficile. Qualcuno, ricordando la partecipazione di Huston alla « marcia su Washington » nel '47 per protestare contro il comitato d'inchiesta sulle attività antiamericane, e l'appoggio dato dal regista al candidato presidenziale Henry Wallace nelle elezioni del '48, parlò anzi di una fuga dovuta a ragioni politiche. In realtà Huston non seguiva che le proprie inquietudini e forse il desiderio di far vedere ai decimatori del reggimento di Crane che era capace di batterli anche sul terreno degli incassi. Questo dispettoso spirito di rivincita lo spinse a fare *Moulin Rouge,* cioè a girare in Europa e sotto un'insegna indipendente il film più hollywoodiano di tutta la sua carriera; e per assicurarne il successo anche negli Stati Uniti, Huston non esitò a parlamentare con i rappresentanti dell'American Legion, che avevano minacciato di mettere i picchetti alle sale come protesta contro un regista « sovversivo »: volò oltre oceano apposta per un incontro con loro, che la stampa definì molto cordiale, e si liberò con una mossa sola di picchetti e dell'etichetta di ribelle.

Rivoluzionario a Hollywood e conformista in Europa? Nemmeno questo si può dire. *Il tesoro dell'Africa,* che vien dopo *Moulin Rouge,* è infatti il tipico film « maudit », uno scherzo cifrato e un suicidio commerciale. Quanto a *Moby Dick,* industrialmente parlando si profila ancora come un'impresa per lo meno dubbia: *Variety* impostava appunto la sua recensione sulla difficoltà che gli incassi del film riescano a coprire gli alti costi della produzione. Da questo « curriculum » emerge la figura di un regista inclassificabile e imprevidibile sul piano della valutazione commerciale: un personaggio, cioè, del tutto eccezionale nella fauna hollywoodiana, e consapevole della propria diversità.

Ritratto alla Huston

Nelle prime pagine di *Processo a Hollywood,* l'autrice narra il suo incontro con John Huston a New York, in un appartamento della Waldorf Tower: « ...Huston dava l'impressione di attendere che la macchina da presa si mettesse in moto per riprendere una scena alla Huston. Ma, come mi resi conto a poco a poco, la vita non imitava l'arte, e Huston, durante questa scena, non imitava se stesso; al contrario, imitava lo stile dei film di Huston, uno dei pochi registi di Hollywood che riescono a imprimere una nota personale alle loro opere, la nota che è lo stile dell'uomo. Il suo aspetto, i suoi gesti, il suo modo di parlare, la scelta delle persone e degli oggetti di cui si era circondato, la maniera in cui ne aveva ricavato all'istante delle inquadrature... per poi riunirle in una drammatica sequenza, tutto dimostrava che Huston era la materia prima della sua stessa arte; cioè l'uomo, la cui personalità lasciava un'impronta inconfondibile sulle opere che sarebbero state conosciute come *i film di Huston...* »

A prima vista, sembra un'osservazione ovvia: quale autore non mette se stesso nella propria opera? Eppure, nel campo del cinema americano, a quanti nomi di registi sapremmo oggi far corrispondere una personalità? Da Hathaway a King, da LeRoy a Daves, da Curtiz a Daniel Mann (scegliamo a caso i primi nomi che ci vengono in mente) è una patetica rassegna di firme senza volto. I loro film, anche quelli più riusciti, non ci parlano dei gusti, delle predilezioni, del temperamento e della cultura di ciascuno: al di là del risultato artistico, sono messaggi anonimi e quasi sempre potrebbero appartenere a una mano diversa. Huston, invece, si riconosce sempre, non può fare a meno di tradirsi. A volte la sua partecipazione all'opera sfiora un'evidente identificazione col protagonista (sappiamo che Huston pensava al soldatino di Crane come a un altro se stesso, più giovane di vent'anni; e sappiamo anche, perché l'ha dichiarato Gregory Peck in *Newsweek,* che il regista avrebbe voluto interpretare la parte di Ahab in *Moby Dick*).

Ma è giunto il momento di chiedersi chi sia veramente John Huston. Cerchiamo di avvicinarlo attraverso il ritratto, ammirato e maligno, che ne fa un collaboratore, Peter Viertel, nelle pagine del grosso romanzo intitolato *White Hunter, Black Heart* (*Cacciatore bianco, cuore nero*), in cui vengono narrate, secondo una chiave piuttosto trasparente, le vicende della lavorazione di *La Regina*

d'Africa. Nel libro, Huston si chiama John Wilson; e ci sono buone ragioni per credere che Viertel abbia cambiato, del personaggio, soltanto il cognome. Ecco come viene presentato, in *Cacciatore bianco, cuore nero,* il nostro regista: « Un attore che conosco, intelligente e pieno di talento, diceva che Wilson è l'esponente più caratteristico del tipo di personalità che si può mettere sotto il segno dell'« andate tutti alla malora ». L'attore aggiungeva che per sopravvivere con questo particolare tipo di personalità, uno deve nascere ricco oppure molto bravo. John appartiene alla seconda categoria. Egli aveva, e ha tuttora, un talento enorme. Si è fatto una carriera nonostante la tendenza naturale, così ben descritta dal mio amico, a violare continuamente tutte le leggi non scritte che governano il mondo del cinema. Ha sempre detto ai suoi padroni ciò che pensava di loro (e sempre con ragione), si è apertamente compromesso con tutte le donne che gli capitavano a tiro (il che è molto pericoloso, considerato che Hollywood è una moralissima cittadina di provincia), ha sostenuto cause politiche dubbie (sulla base della integrità personale e non spinto da romantiche convinzioni di adolescente), ha bevuto fuor di misura (diventando meno garbato tutte le volte che lo faceva), ha realizzato molti magnifici film, ben pochi dei quali hanno incassato qualcosa al botteghino (e questa è la cosa più pericolosa che un uomo possa fare a Hollywood). Tutte queste infrazioni alle leggi della tribù, per le quali lo ammiro, non lo hanno danneggiato. Anzi, lo hanno aiutato. Ci sono state molte imitazioni del suo stile di vita. Attori, scrittori, perfino produttori hanno occasionalmente tentato di fare ciò che lui fa tutti i giorni; e sono tutti finiti male: in galera, al monte di pietà o come beneficiati del fondo cinematografico di assistenza. Forse a loro mancava il suo talento, ma non credo che sia questa la ragione. Penso che a quelli là mancasse la magica, addirittura divina abilità, che Wilson possiede, di mantenersi in piedi... ».

Ha scritto il compianto James Agee, in un acuto saggio su Huston apparso anni or sono su *Life*: « ...John aveva passato da un pezzo i vent'anni prima che chiunque potesse sospettare che sarebbe diventato qualcosa di meglio di un bravo e caro ragazzo con cui ubriacarsi in compagnia ». I cinquant'anni di John Huston sono stati pieni di avventure. Prima di entrare nel cinema, egli ha trovato il tempo di sfogare i propri bollori di oriundo irlandese sul « ring » (fu campione californiano dei medio-leggeri), di servire

per due anni nella cavalleria messicana (raggiungendo il grado di tenente), di scrivere un « musical » ispirato alla ballata popolare *Frankie and Johnny,* di fare il pittore a Parigi e il « bohèmien » a Londra, di tentare il giornalismo come reporter, editore di riviste e collaboratore di Mencken all'*American Marcury,* di buttar giù racconti e soggetti, di lavorare in teatro come attore. Si è inoltre sposato quattro volte e ha avuto tre figli (uno dei quali, Pablo, adottato durante la lavorazione di *Il tesoro della Sierra Madre*).

La sua educazione sentimentale si è svolta nei « roaring twenties », sulla scia delle esperienze di una generazione bruciata che forse Huston trovò soltanto divertente. Di quell'età del jazz, che Fitzgerald definì « di satira e di eccessi », gli rimase la gioia di vivere, una buona dose di scetticismo e una curiosità inesausta per tutto ciò che un uomo ricco e sano può concedersi. Ancora oggi il regista afferma che le sue occupazioni principali sono la caccia alla volpe (e ogni altro genere di caccia possibile), l'allevamento dei cavalli da corsa e il patrocinio di un pugilatore negro che dovrebbe diventare un secondo Joe Louis. Indipendente, rissoso, cordiale, pronto a entusiasmarsi per ogni esperienza di vita che metta in moto il senso del pericolo e dell'avventura, Huston potrebbe essere un personaggio di Hemingway. E' evidente che Hemingway è il suo autore, per un'affinità elettiva assiduamente coltivata; anche senza pezze d'appoggio, ci sembra di poter affermare che per il giovane Huston, come per tanti della sua generazione, fu un gran giorno quello in cui sfogliò per la prima volta le pagine di *Il sole sorge ancora.* Si trattò dell'incontro conclusivo di una formazione umana e culturale lunga e difficile, l'approdo a una « Weltanschauung » abbastanza generosa per contenere tutte le aspirazioni di un americano giovane, individualista e insoddisfatto. Gli autori che in letteratura appartengono alla leva di Huston, da O'Hara a McCoy, dovettero per forza lavorare su un « background » hemingwayano; non c'è da meravigliarsi se anche per John Huston « Mister Papa » rappresentò a lungo la misura del bene e del male, una stella polare a cui rivolgersi nei momenti di smarrimento. Ce lo dicono, a chiare lettere, i film del regista: e soprattutto quelli in cui la finzione non arriva a coprire il vero animo dell'autore. Pensiamo all'agghiacciante *The Battle of San Pietro,* una testimonianza dal fronte italiano che sembra scritta dal tenente Henry di *Addio alle armi,* con il medesimo senso di esaltato disgusto che

caratterizza gli episodi di guerra nel libro famoso. L'immagine più appropriata che ci si può fare di Huston è dunque quella di un intellettuale hemingwayano, preoccupato però soprattutto di mantenere intatta la propria « disponibilità » (nel senso che dava al termine André Gide). Un geniale dilettante che, come ha scritto Hal Boyle sul *Rome Daily American*, « quando lavora si diverte e quando si diverte lavora ».

Il falco di piombo

Il cinema è la seconda natura di John Huston. Benché vi sia arrivato tardi, dopo una giovinezza dispersiva, ne ha respirato l'aria fin dall'infanzia. I suoi veri maestri sono stati Walter Huston, un padre che fu anche un amico, e Griffith, che scoprì ai suoi occhi di spettatore le enormi possibilità di un nuovo linguaggio; più tardi, Huston apprenderà la tecnica della regìa da William Wyler.

L'opera del nostro autore allinea, a tutt'oggi, una quindicina di film di valore ineguale. Nessuno ha avuto accoglienze unanimi, per una ragione o per l'altra; tutti hanno trovato critici anche severi. Fra queste pellicole, trascurando uno o due episodi di puro mestiere, si può fare un'approssimativa suddivisione in film di carattere drammatico e di carattere umoristico. Il filone drammatico si riallaccia all'esperienza del genere gangster, ma con un evidente trapianto intellettualistico; dai film francesi del decennio '30-'40, Huston ha estratto il mito dell'« homme traqué »: i suoi fuorilegge, dal Roy Earle del film sceneggiato con Burnett per Raoul Walsh (*Una pallottola per Roy*) al Dix di *Giungla d'asfalto*, conservano il ricordo del personaggio caro al Jean Gabin di vent'anni fa. Uomini non peggiori degli altri, si sono trovati quasi per naturale predestinazione a praticare « una forma sinistra della lotta per l'esistenza », e sono braccati da una società arida e cieca, che non può concedere loro nessuna attenuante. Con Roy Earle ritorna sugli schermi il personaggio del gangster-eroe, bandito dalla crociata moralistica di qualche tempo prima: nelle mani di Huston il film poliziesco non illustra più i metodi infallibili dei « G. Men » o i saturnali della giustizia trionfante, ma le fasi di una caccia crudele e sanguinaria degli uomini contro ciò in cui essi identificano il male. Potremmo dire che si tratta della caccia di Ahab (il poliziotto) vista dalla parte della balena, poiché la mora-

lità dell'opera di Huston nasce in primo luogo da questo desiderio di umanizzare Moby Dick, dalla spinta a riconoscere le ragioni della parte cattiva. In *Una pallottola per Roy* il personaggio viene mostrato su due piani: quello ufficiale (l'assassino che i giornali hanno battezzato « Cane rabbioso », la belva da eliminare) e quello degli affetti personali (in cui Roy diventa migliore degli uomini che lo perseguitano). Il discorso vale anche per *Giungla d'asfalto,* che a un gruppo di scassinatori presentati fuori dal « grand guignol » (con un compiacimento perfino un po' ingenuo nel sottolineare la perfetta normalità delle loro aspirazioni borghesi), oppone una polizia indurita e corrotta, debole strumento di una società che ha perso la religione della propria morale e che può nutrire mostri come l'avvocato Emmerich, il ricettatore dall'aria falsamente rispettabile.

La caccia (all'uomo, alla balena, al tesoro) è il tema onnipresente nell'opera di Huston. Da *Il mistero del falco* a *Il tesoro dell'Africa,* da *Il tesoro della Sierra Madre* a *Stanotte sorgerà il sole,* da *Giungla d'asfalto* a *La prova del fuoco,* da *Moby Dick* a *La regina d'Africa* e a *L'isola di corallo,* le vicende dei film di Huston mostrano, in filigrana, il medesimo disegno. Si tratta sempre di un piccolo gruppo impegnato in un'impresa importante (un grosso « colpo », un attentato rivoluzionario, il siluramento di una cannoniera, una battaglia). Come molti hanno fatto notare, la conclusione di queste storie, in apparenza così diverse, è sempre la stessa: un fallimento completo. La statuetta del falco di Malta, dopo tanti omicidi commessi in suo nome, risulta immancabilmente di piombo; la preda trionfa sul cacciatore, Moby Dick trascina Ahab negli abissi legato alla corda dell'arpione che egli stesso ha lanciato; l'oro della Sierra Madre finisce disperso dal vento.

Il motivo del « falco di piombo », che corona il tema della caccia, è la vera nota polemica dell'opera di Huston, il rovescio della mentalità hollywoodiana del « lieto fine ». Pur viziato da un certo fatalismo, questo motivo non ritorna tuttavia come una semplice ripetizione o come una civetteria narrativa; si articola, di volta in volta, in maniera diversa: e nei casi migliori (*Il tesoro della Sierra Madre, Stanotte sorgerà il sole, Moby Dick*) il fallimento materiale dell'impresa ha una sua contropartita non trascurabile nell'esperienza acquistata dai personaggi durante la caccia. Howard e Curtin comprendono che non c'è modo più dignitoso di una

bella risata per salutare dieci mesi di fatiche e di lotte che se ne vanno in fumo; sul cadavere del rivoluzionario Tony Fenner nasce la canzone di Guillermo (« What is wrong and what is right / Tony Fenner say to me... »), forse più dannosa ai porristi della bomba che non è scoppiata; e Ismele, unico sopravvissuto di tutto l'equipaggio del « Pequod » alla furia della balena bianca, può ripetere le parole del libro di Giobbe: « E io solo sono scampato a raccontartela ».

La divisione accennata fra film drammatici e umoristici nell'opera di Huston non resiste a un'osservazione attenta, in quanto gli uni e gli altri, come abbiamo visto, rappresentano altrettante elaborazioni di unico motivo. Prova ne sia che la conclusione più pessimistica di un film hustoniano dobbiamo cercarla in coda a una pellicola dichiaratamente farsesca, *Il tesoro dell'Africa*: nel gruppo grottesco degli avventurieri è proprio il più scialbo e inoffensivo, il più rispettabile all'apparenza, che batte gli altri e si aggiudica i giacimenti di uranio. Qui c'è un'osservazione ironica e sferzante che va oltre il fatalismo: Huston, si direbbe, non crede più all'oro che vola via da solo, ma comincia a chiedersi da quale parte soffia il vento e perché. Il truffatore vincente di *Il tesoro dell'Africa* è un avvocato Emmerich riuscito: e nello strambo e scombinato baraccone di questo film, il regista tira l'ultima palla per rovesciare un'altra delle sacre formule di Hollywood, « il delitto non rende ». Con divertito e moralissimo cinismo, Huston ci mostra in quali casi e perché il delitto può rendere.

All American

La vena europea che abbiamo rilevato nell'apporto di Huston al film gangster non deve trarre in inganno: l'« homme traqué » di Gabin è stato accolto dal regista soltanto come un suggerimento per ritrovare il mito americano del fuorilegge eroe. Se è vero che gli scrittori americani ci hanno aiutato a scoprire l'Europa, è altrettanto vero che un americano intelligente ha sempre bisogno di una goccia di spirito europeo come antidoto contro il puritanesimo. Dalle ballate sui banditi del West a *Una pallottola per Roy* c'è una derivazione diretta; e fra i progenitori dei gangsters di Huston c'è senza dubbio anche il Duke Mantee di *La foresta pietrificata*: non a caso il personaggio di Roy Earle ha il medesimo grande interprete, Humphrey Bogart. « All American », tutto americano,

è una definizione che ben si attaglia a John Huston. Guardatelo nelle fotografie. Perfino fisicamente, ha lo stampo caratteristico del « midwesterner »: alto sulle gambe, le spalle larghe, le braccia lunghe, il volto ironico ed espressivo. Mettetegli un cappello alla Stetson in testa, e diventerà senza sforzo un cowboy (« un cowboy molto intelligente », ha precisato James Agee); applicategli un naso più caratteristico e una barba finta, e avrete il ritratto di Lincoln (sappiamo che Huston impersonò il Presidente della guerra civile in uno spettacolo della WPA a Chicago, molti anni or sono); con la gamba d'osso di balena e il volto spaccato dalla cicatrice, avrebbe potuto essere la più potente e plausibile delle incarnazioni di Ahab.

La differenza fra Huston e altri registi « tutti americani », come per esempio John Ford, sta nella varietà e vastità dei suoi interessi culturali, nell'eclettismo delle sue espressioni. Ford, un prigioniero del passato, è ormai chiuso nella gabbia del western e di certi suoi modi romantico-farseschi, anche quando dirige film di altro carattere. Nell'opera di Huston (che non ha mai diretto un western vero e proprio), molti aspetti del pionierismo e dell'« American Heritage » in generale sono presenti, ma risultano meglio assimilati. Prendiamo la canzone « folk ». In Ford rappresenta quasi sempre un elemento di suggestione evocativa, un garbato compiacimento acquarellistico. Per Huston, invece, le antiche melodie popolari s'impongono come una necessità narrativa; ha scritto il regista, presentando la bella raccolta di Burl Ives *Sea Songs of Sailing, Whaling and Fishing*: « ...Mettere *Santy Anna, The Maid of Amsterdam, Red Red Roses e Heawe Away My Johnnies* nel film *Moby Dick* non è stata una decisione mia. (Mentre si lavorava in esterni) le canzoni erano tutto il tempo nelle menti e nei cuori dei vecchi marinai; non hanno fatto che cantarle per il nostro film... ».

L'umorismo di Ford, come spesso quello di Huston, non è poi molto diverso dagli scherzi primitivi e boscherecci, degli *Almanacs* di Crockett (ed è per questo che molti critici europei si rifiutano di capirlo, lo trovano scipito e privo di senso); ma se Ford si è fermato a Twain e a Bret Harte, Huston è capace di apprezzare il taglio delle « short stories » del suo amico Ring Lardner; e si può star certi che di O'Neill non ha letto soltanto i drammi marini, e che anche in una sperduta fattoria del West si porterebbe dietro Proust e Joyce. Nessuno potrebbe misurare il campo che

abbraccia la cultura di un americano con un'intelligenza vivida e una curiosità indomabile come quella di Huston, dai canti di lavoro dei negri alla scultura primitiva, dalla musica elettronica a Shakespeare, con balzi che da questa parte dell'oceano provocherebbero un certo affanno.

L'argomento delle letture di Huston, che abbiamo toccato qua e là nelle pagine precedenti, è molto importante. Abbiamo visto come i miti di Huston si rispecchino perfettamente nel poema in prosa di Melville, e quanta influenza abbia esercitato Hemingway sul suo lavoro di regista e sul suo modo di vivere. Ma si può affermare che tutta l'opera di Huston fino a oggi è nata su precedenti letterari, si è articolata cioè come una variazione drammatica e visiva delle creazioni di alcuni scrittori. Da Hammett a Traven, da Burnett e Forester, il nostro regista sembra trovarsi sempre a proprio agio quando il problema è quello di scoprire la cifra esatta per la trascrizione di un testo. La sua abilità, del resto, diventa addirittura diabolica di fronte ai classici americani: pensiamo alla guerra civile di *Il segno rosso del coraggio* vista attraverso gli occhi di Mathew Brady, il fotografo di Lincoln per la sensibilità di Stephen Crane; e pensiamo anche al colore « inventato » per l'epopea marinara di *Moby Dick* sull'esempio di certa pittura ottocentesca, con passaggi dal seppia al bianco che alludono con grande finezza alla complessa simbologia di Melville. I meriti di Huston sono essenzialmente quelli di un traduttore: ed è probabile che questo gusto si sia formato alla scuola di William Wyler, l'esponente più qualificato del « cinéma d'adaptation ».

Un regista in prosa

Si è molto parlato dell'influenza di Wyler su Huston (ma l'unico film del nostro regista direttamente ricalcato sui moduli del maestro è *In questa nostra vita,* dove l'ambiente aristocratico sudista e la presenza di una Bette Davis scatenata suggeriscono un'evidente analogia con *Le piccole volpi*). Huston però non ha spinto oltre l'imitazione del linguaggio di Wyler: « il « pan-focus », il personaggio in primo piano e l'altro sullo sfondo, i movimenti di macchina calibrati sul dialogo. Diremmo anzi che non si può parlare, nel caso di Huston, di un linguaggio definito e costante: il segno del regista non è insomma riconoscibile attraverso dei particolari tecnici (taglio, movimento, illuminazione, montaggio); nè

la sua simpatia per determinati volti l'ha portato a riunire un circolo chiuso di interpreti, sempre gli stessi in ogni film (in proposito ci sono però dei significativi ritorni, a parte la lunga e affettuosa collaborazione con Bogart: pensiamo a Peter Lorre in *Il mistero del falco* e in *Il tesoro dell'Africa,* o all'eccellente Soldato straccione di *La prova del fuoco,* Royal Dano, che ritorna come Elia in *Moby Dick*).

Huston, lo sappiamo attraverso le sue ripetute dichiarazioni, non crede all'utilità di una tecnica raffinata. Se insegue un ideale di coerenza come regista cinematografico (ma siamo portati a dubitarne), lo fa con tutta naturalezza sul piano dei contenuti: ciò che gli preme, ogni volta, è dire qualcosa nel miglior modo possibile. Bastano allora un'idea centrale (pensiamo al rapporto perfettamente intuito Brady-Crane), una sceneggiatura efficiente (ma non sempre Huston ha la costanza di metterla a punto) e un gruppo di buoni attori collocati nelle parti giuste. Come rifiuta il miracolismo della macchina da presa, Huston nega anche che si possano cavare dei buoni risultati da una direzione troppo vigile degli interpreti. Da ciò è nata la leggenda che egli non dirige gli attori: gli ammiratori francesi di Hitchock, che mostrano per Huston un incomprensibile disprezzo, affermano addirittura che il regista di *La regina d'Africa* è una pessima guida della recitazione. In realtà Huston si limita a controllare gli interpreti e a mantenerli nel clima convinto dell'inutilità di farli recitare per procura e non volendo togliere all'attore la parte creativa che gli spetta.

Agee ha definito il ritmo dei film hustoniani « potente ma irregolare, come il ritmo della buona prosa piuttosto che quello dei buoni versi ». Huston, in realtà, non si serve di ricette particolari, non ha esigenze personali di stile: anche in questo rivela il temperamento del traduttore piuttosto che quello dell'autore, non piega cioè l'argomento al proprio linguaggio, ma fa nascere ogni volta il linguaggio dall'argomento stesso. I suoi film sono girati con una tecnica diversissima: la macchina da presa, che in *Il tesoro della Sierra Madre* assiste con relativa immobilità all'avventura dei tre cercatori, nel chiuso dell'albergo di *L'isola di corallo* si muove come impazzita. Simile in questo a Rossellini, Huston inventa girando lo stile del film: quello che gli importa, quando la storia lo soddisfa, è stare addosso ai personaggi per cavarne tutta la verità possibile. Ancora una volta l'atteggiamento del dilettante,

perpetuamente curioso di ciò che gli accade intorno: con tutti i rischi che comportano l'accendersi e lo spegnersi, sempre imprevedibili, dell'interesse, e con sbalzi non indifferenti sul piano produttivo. Un metodo niente affatto hollywoodiano di girare i film.

Se Huston è in vena, il suo lavoro ha l'estro e la comunicativa delle pagine scritte di getto. Quando non è in vena, o si distrae, può fare dei film sciatti e contorti: oppure (e questo gli succede spesso) può fermarsi a un passo da un grande risultato artistico e umano, per pigrizia o per indifferenza. L'eclettismo, quando diventa incostanza, rappresenta infatti la remora più grave del nostro regista. Ci sembra esemplare in proposito la testimonianza di Gottfried Reinhardt, lo sfortunato produttore di *La prova del fuoco,* che disse a Lillian Ross: « Non è un grande film. Non c'è racconto, perché non spieghiamo che cosa pensa il Giovane. Non c'è nella sceneggiatura. John aveva detto che l'avrebbe messo sullo schermo; ma non c'è neppure lì. Un giorno, John e io, recitammo la scena in cui Audie afferra la bandiera e guida la carica. Fu una cosa grande, John era Audie, e gridava, io ero il Soldato spaccone e facevo lo spaccone. La mattina dopo andai subito da Louis (Mayer). Di solito, è lui che recita la parte. Quella volta, *io* la recitai, per avere il suo giudizio sulla scena. Gli chiesi: « Non è grande? » Lui mi rispose di sì, che era grande. Ma non ci siamo ancora. Audie non grida. Il Soldato spaccone non è spaccone. Nel film questo non c'è ».

Peter Viertel ha scritto addirittura un romanzo per raccontare che Huston, mentre girava *La regina d'Africa,* pensava soltanto a dar la caccia agli elefanti. Anche Hemingway è un grande cacciatore: ma, come insegna in *Verdi colline d'Africa,* c'è il momento per scrivere e il momento per sparare ai kudù. Confondere le due cose è pericoloso, proprio come mettere il talento nell'opera e il genio nella vita: ed è il difetto capitale di Huston, un uomo che non sa resistere alle tentazioni.

Ritorno a San Pietro

Leggiamo nel diario africano di Hemingway: per scrivere « ci vogliono troppi fattori. Innanzitutto talento, molto talento, del tipo di quello che ebbe Kipling; poi disciplina, una disciplina alla Flaubert; e bisogna aver bene in mente quel che ha da essere, e una coscienza assoluta e immutabile come il metro-campione di

Parigi, per prevenire ogni truffa; infine lo scrittore dev'essere intelligente e disinteressato, e soprattutto saper durare. Cerca di riunire tutte queste cose in una sola persona e falla passare attraverso tutte le influenze che soffocano uno scrittore. Il difficile con così poco tempo a disposizione, è durare e condurre a termine l'opera... ». La poetica hemingwayana vale anche trasferita a un regista cinematografico che ha tanti punti di contatto con l'autore di *Morte nel pomeriggio*: e al quale senza dubbio manca quella dedizione assoluta all'opera, quel piacere di scrivere e di faticare sulla pagina cui « Mister Papa » accenna in un'altra parte della conversazione con il cacciatore Kandisky.

Dopo *Addio alle armi*, i progetti di Huston per il futuro riguardano ancora delle incursioni in biblioteca: *Jennie Gerhardt* di Dreiser, *Typee* di Melville, *L'idiota* di Dostojevski, *L'uomo che diventò re* di Kipling. Tutte esperienze attraverso le quali ci confermerà il suo acuto temperamento di traduttore, ma non potrà dirci nessuna parola veramente inedita. Per sperimentare fino in fondo il proprio talento, per farsi un cuore nuovo, il regista dovrebbe poter affrontare un film hustoniano, senza precisi precedenti letterari. Vorremmo potergli rimettere in mano una macchina da presa, come alla battaglia per San Pietro: spingerlo un'altra volta oltre i confini del suo dilettantismo, solo contro una realtà troppo seria per venir considerata con distacco o attraverso le pagine di un libro. Perché Huston ha un dono che non deve andar sprecato, una qualità assai rara fra gli uomini di cinema. Ha scritto James Agee: « ...Molti film vengono realizzati nell'evidente convinzione che il pubblico è passivo e desidera restare passivo. Ogni sforzo viene concentrato per dare tutto pronto: la visione, la spiegazione, la comprensione e perfino ciò che arriva attraverso le vie della sensibilità. Huston è uno dei pochi artisti del cinema che, senza pensarci due volte, onora il proprio pubblico. I suoi film non sono tentativi di seduzione o trappole compiacenti, ma tentativi di liberazione; e richiedono, da chiunque li apprezza, le responsabilità di una mente libera. Aprono continuamente gli occhi e li spingono a indagare attentamente: e attraverso gli occhi risvegliano la curiosità e l'intelligenza. Questa, secondo i canoni di un'arte virile, è una qualità essenziale per ogni buon spettacolo; è indiscutibilmente essenziale anche alla buona arte ».

Filmografia

Sceneggiature:

1931 A HOUSE DIVIDED (La sposa nella tempesta) *di* William Wyler - *sceneggiatura in collaborazione con* John B. Clymer *e* Dale Van Every *da un soggetto di* Olive Edens.

1932 MURDER IN THE RUE MORGUE (Dottor Miracolo) *di* Robert Florey - *sceneggiatura in collaborazione con* Robert Florey *e* Tom Reed *dal racconto di* Edgar Allan Poe.

LAW AND ORDER (I moschettieri del West) di Edward Cahn - *sceneggiatura in collaborazione con* Tom Reed.

1938 THE AMAZING DR. CLITTERHOUSE (Il sapore del delitto) *di* Anatole Litvak - *sceneggiatura in collaborazione con* John Wexley *da un soggetto di* Barry Lyndon.

JEZEBEL (La figlia del vento) *di* William Wyler - *sceneggiatura in collaborazione con* Clement Ripley *e* Abem Finkel *da un soggetto di* Owen Davis.

1939 JUAREZ (Il conquistatore del Messico) *di* William Dieterle - *sceneggiatura in collaborazione con* Aeneas MacKenzie *e* Wolfgang Reinhardt *da un soggetto di* Franz Werfel *e* B. Harding.

1940 DR. EHRLICH'S MAGIC BULLETT (Un uomo contro la morte) *di* William Dieterle - *sceneggiatura in collaborazione con* Heinz Herald *e* Norman Burnside *da un soggetto di* Norman Burnside.

1941 HIGH SIERRA (Una pallottola per Roy) *di* Raoul Walsh - *sceneggiatura in collaborazione con* W.R. Burnett *da un soggetto dello stesso.*

SERGEANT YORK (Il sergente York) *di* Howard Hawks - *sceneggiatura in collaborazione con* Abem Finkel, Harry Chandlee *e* Howard Koch *da un soggetto di* Sam K. Cowan *e* T. Skeyhill.

Soggetto e sceneggiatura:

1946 THREE STRANGERS (Idolo cinese) *di* Jean Negulesco - *sceneggiatura in collaborazione con* Howard Koch.

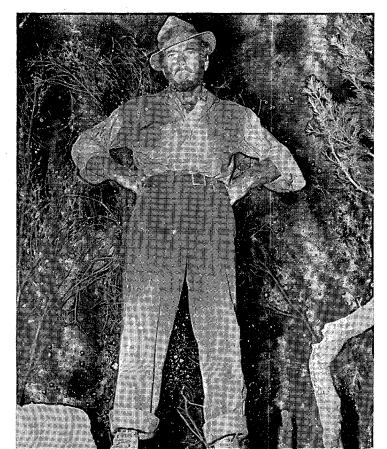
Documentari:

1943 REPORT FROM THE ALEUTINAS - *documentario della serie* Why We Fight (Perchè combattiamo) - *regìa, sceneggiatura e fotografia*: John Huston - *musica*: Dimitri Tiomkin - *produzione*: Army Pictorial Service of U.S. Signal Corps.

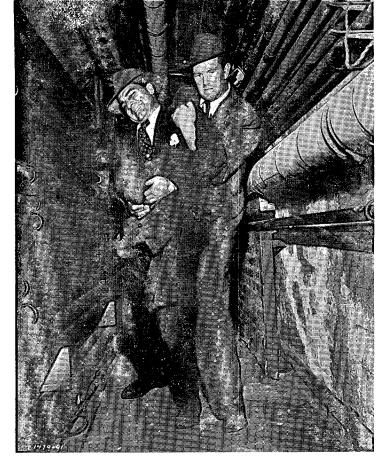
1944 THE BATTLE OF SAN PIETRO - *regìa, sceneggiatura e fotografia*: John Huston - *musica*: Dimitri Tiomkin - *produzione*: Army Pictorial Service of U.S. Signal Corps.

1945 LET THERE BE LIGHT - *regìa, sceneggiatura e fotografia*: John Huston - *musica*: Dimitri Tiomkin - *produzione*: Army Pictorial Service of U.S. Signal Corps.

Ricordo d'Italia: John Huston « nastro d'argento » per *Moby Dick* (Roma, 9 febbraio 1957).

1941: THE MALTESE FALCON (*Il mistero del falco*). Humphrey Bogart, Peter Lorre, Mary Astor, Sidney Greenstreet.

1947: THE TREASURE OF SIERRA MADRE (*Il tesoro della Sierra Madre*). Humphrey Bogart.

1948: KEY LARGO (*L'isola di corallo*). Edward G. Robinson.

1949: WE WERE STRANGERS (*Stanotte sorgerà il sole*). John Garfield, Jennifer Jones.

1950: The Asphalt Jungle (*Giungla d'asfalto*). Sterling Hayden.

The Asphalt Jungle. Louis Calhern, Sam Jaffe.

Film:

1941 THE MALTESE FALCON (Il mistero del falco) - *soggetto*: dal romanzo di Dashiell Hammett - *sceneggiatura*: John Huston - *fotografia*: Arthur Edeson - *scenografia*: Robert Haas - *musica*: Adolph Deutsch - *interpreti*: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, Ward Bond, Elisha Cook jr., Jerome Cowan, Barton McLane, Lee Patrick, James Burke, Murray Alper, John Hamilton - *produzione*: Warner Bros - *origine*: U.S.A.

1942 IN THIS OUR LIFE (In questa nostra vita) - *soggetto*: dal romanzo di Ellen Glascow - *sceneggiatura*: Howard Koch e John Huston - *fotografia*: Ernie Haller - *scenografia*: Robert Haas - *musica*: Max Steiner ed Hugo Friedhofer - *interpreti*: Bette Davis, Olivia De Havilland, George Brent, Dennis Morgan, Charles Coburn, Frank Craven, Billie Burke, Hattie McDaniel - *produzione*: Hal B. Wallis e D. Lewis per la Warner Bros - *origine*: U.S.A.

1943 ACROSS THE PACIFIC (Agguato ai tropici) - *soggetto*: dal romanzo di Robert Carson - *sceneggiatura*: Richard Macaulay - *fotografia*: Arthur Edeson - *scenografia*: Robert Haas ed Hugh Reticker - *musica*: Adolph Deutsch - *interpreti*: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sidney Greenstreet, Charles Halton, Sen Young, Monte Blue, Roland Got, Lee Tung Foo, Frank Wilcox, Paul Stanton, Lester Mattews, John Hamilton, Tom Stevenson, Roland Drew, Richard Loo, Keye Luke, Kan Tong, Spencer Chan, Rudy Robles, Paul Fung - *produzione*: Warner Bros - *origine*: U.S.A.

1947 THE TREASURE OF SIERRA MADRE (Il tesoro della Sierra Madre) - *soggetto*: dal romanzo di B. Traven - *sceneggiatura*: John Huston - *fotografia*: Ted Mac Cord - *scenografia*: John Hughes - *musica*: Max Steiner - *interpreti*: Humphrey Bogart, Walter Huston, Bruce Bennett, Tim Holt, Barton MacLane, Alfonso Bedoya, Arthur Soto Rangel, Manuel Donde, Josè Torvay, Margarito Luna, Bobby Blacke, Jacqueline Dalya - *produzione*: Warner Bros - *origine*: U.S.A.

1948 KEY LARGO (L'isola di corallo) - *soggetto*: dal dramma di Maxwell Anderson - *sceneggiatura*: Richard Brooks e John Huston - *fotografia*: Karl Freund - *scenografia*: Fred Mac Lean e Leo K. Kuter - *musica*: Max Steiner - *interpreti*: Humphrey Bogart, Laureen Bacall, Edward G. Robinson, Lionel Barrymore, Claire Trevor, Thomas Gomez, Harry Lewis, John Rodney, Marc Lawrence, Dan Seymour, Monte Blue, Silver Heels, Rodric Red Wing, William Haade - *produzione*: Jerry Wald per la Warner Bros - *origine*: U.S.A.

1949 WE WERE STRANGERS (Stanotte sorgerà il sole) - *soggetto*: da un episodio del romanzo di Robert Sylvester « Rough Sketch » - *sceneggiatura*: Petr Wiertel e John Huston - *fotografia*: Russell Metty - *scenografia*: Louis Diage e Cary Odell - *musica*: George Antheil - *interpreti*: Jennifer Jones, John Garfield, Pedro Armendariz, Gilbert Roland, Wally Cassell, David Bond, José Perez, Ramon Novarro, Morris Ankrum, Tino Renaldo, Paul Monte, Leonard Strong, Paul Rubio, Robert Tafur, Cecilia Callejo - *produzione*: S.P. Eagle per la Horizon Pictures-Columbia Pictures - *origine*: U.S.A.

1950 THE ASPHALT JUNGLE (Giungla d'asfalto) - *soggetto*: dal romanzo di William Riley Burnett - *sceneggiatura*: Ben Maddow e John Huston - *fotografia*: Harold Rosson - *scenografia*: Cedric Gibbons e Randall Duell - *musica*: Miklos Rozsa - *interpreti*: Sterling Hayden, Sam Jaffe, Louis Calhern, James Whitmore, Marylin Monroe, Teresa Celli, John McIntire, Marc Lawrence, Jean Hage, Anthony Caruso, Barry Kelly, William Davis, Dorothy Tree, Brad Dexter, John Maxwell, Gene Evans - *produzione*: Arthur Hornblow jr. per la Metro Goldwyn Mayer - *origine*: U.S.A.

1951 THE RED BADGE OF COURAGE (La prova del fuoco) - *soggetto*: dal romanzo di Stephen Crane - *sceneggiatura*: Alfred Band e John Huston - *fotografia*: Harold Rosson - *scenografia*: Cedric Gibbons ed Hans Peters - *musica*: Bronislau Kaper - *interpreti*: Audie Murphy, Bill Mauldin, Douglas Dierkes, Arthur Hunnicutt, Tim Durant, Robert Easton Burke, Smith Bellew, Glenn Strange, Royal Dano, Andy Devine, James Dobson, John Huston - *produzione*: Gottfried Reinhardt per la Metro-Goldwyn-Mayer - *origine*: U.S.A.

1952 THE AFRICAN QUEEN (La Regina d'Africa) - *soggetto*: dal romanzo di C.S. Forester - *sceneggiatura*: James Agee e John Huston - *fotografia* (*in technicolor*): Jack Cardiff - *scenografia*: Wilfred Singleton - *musica*: Allan Gray - *interpreti*: Humphrey Bogart, Katherine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull, Theodore Bikel, Walter Gotell, Gerald Onn, Peter Swanwick, Richard Marner - *produzione*: S.P. Eagle per la Horizon-Romulus-United Artists - *origine*: Gran Bretagna-U.S.A.

1953 MOULIN ROUGE - *soggetto*: dal romanzo di Pierre La Mure - *sceneggiatura*: Anthony Veiller e John Huston - *fotografia* (*in technicolor*): Oswald Morris - *scenografia*: Paul Sheriff - *costumi*: Marcel Vertes - *musica*: Georges Auric - *interpreti*: José Ferrer, Colette Marchand, Zsa Zsa Gabor, Suzanne Flou, Claude Nollier, Katherine Kath, Muriel Smith, Mary Clare, Walter Crisham, Harold Kasket, Jim Gérald, Georges Lannes, Lee Montague, Jill Bennett, Maureen Swanson, Rupert John, Tutti Lemkhow, Eric Polham, Cristopher Lee, Jean Landier, Robert Le Fort, Fernand Fabre, Jean Claudio, Suzy Enzaine, Walter Cross, Peter Cushing, Charles Carson, George Pastell, Francis Wolff, John Van Dreelen, Guy Motschen, Jean Ozenne, Michael Balfour, Terence O' Regan, Arissa Cooper, Jacques Cey, Jane Val ed il nano Jules Maccio - *produzione*: Romulus - *origine*: Gran Bretagna.

BEAT THE DEVIL (Il Tesoro dell'Africa) - *soggetto*: da un racconto di James Helvick - *sceneggiatura*: Anthony Veiller, Peter Viertel e John Huston - *dialoghi*: Truman Capote - *fotografia*: Oswald Morris - *musica*: Franco Mannino e Lambert Williamson - *interpreti*: Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Robert Morley, Peter Lorre, Edward Underdown, Marco Tulli, Ivor Barnard, Bernard Lee, Mario Perroni, Saro Urzì, Alex Pochet, Aldo Silvani, Juan De Landa, Manuel Serrano, Mimo Poli, Katherine Kath, Rosario Borelli, Giulio Donnini - *produzione*: Independent-Romulus-Santana - *origine*: Gran Bretagna-U.S.A.-Italia.

1954-56 MOBY DICK - *soggetto*: dal romanzo di Herman Melville - *sceneggiatura*: Ray Bradbury e John Huston - *fotografia* (*Technicolor*): Oswald Morris - *fotografia della seconda unità*: Freddie Francis - *stile del colore*: Oswald Morris e John Huston - *scenografia*: Ralph Brinton - *musica*: Philip Stainton - *interpreti*: Gregory Peck, Richard Basehart, Leo Genn, Orson Welles, Harry Andrews, Bernard Miles, Mervyn Johns, Noel Purcell, Edric Connor, Joseph Tomelty, Philip Stainton, Royal Dano, Seamus Kelly, Friedrich Ledebur, Tamba Alleney, James Robertson Justice - *produzione*: John Huston e Vaughan N. Dean per la Moulin Picture - *origine*: Gran Bretagna.

1956 HEAVEN KNOWS, MR. ALLISON (L'anima e la carne) - *soggetto e sceneggiatura*: John Lee Mahin e John Huston - *fotografia* (*Cinemascope, colore De Luxe*): Oswald Morris - *musica*: Georges Auric - *montaggio*: Russell Lloyd - *costumi*: Elizabeth Haffenden - *interpreti*: Deborah Kerr, Robert Mitchum - *produzione*: Buddy Adler ed Eugene Frenke per la 20th Century Fox - *origine*: U.S.A.

(a cura di ERNESTO G. LAURA)

Per l'elaborazione della filmografia di Huston è stata utile la consultazione delle filmografie curate da Mario Verdone («Bianco e Nero» anno XIV, n. 3, *marzo* 1953) *e da Roberto Chiti («L'eco del cinema e dello spettacolo» n.* 83, 31 *ottobre* 1954).

Huston e la critica

Bibliografia a cura di LEONARDO AUTERA

Benchè la sua personalità si sia rivelata ed affermata in un periodo relativamente recente, vale a dire nel decennio successivo all'ultimo conflitto mondiale, su John Huston già esiste una saggistica abbastanza vasta, che investe la sua attività di regista e, limitatamente, quella di sceneggiatore. Si può fissare, in linea di massima, l'inizio di un ripensamento critico — più provveduto di quello che non risultasse dalle semplici recensioni al primo gruppo di film di questo autore realizzati in periodo bellico — sull'opera di Huston dopo l'apparizione di *The Treasure of Sierra Madre,* la cui singolare tematica indusse a ricercare nella precedente attività del regista qualche motivo che potesse confermarla e maggiormente avvalorarla. Ciò non significa che i film precedenti fossero passati del tutto inosservati dalla critica corrente. Ciò accadde, giustamente, per il mediocrissimo *Across the Pacific,* ma non per *The Maltese Falcon,* su cui ricordiamo di aver letto, all'epoca della sua programmazione in Italia nell'immediato dopoguerra, alcuni giudizi molto elogiativi, come quello di Luigi Comencini sull'« Avanti » di Milano; comunque esulavano tutti dall'informazione e dall'analisi critica sulla personalità del regista, ancora sconosciuto. In quanto a *In this Our Life,* esso venne programmato in Italia soltanto nel 1950, quando già si andava delineando una « tematica hustoniana », da cui, tuttavia, il film del 1942 risultava estraneo. La massima fioritura di una saggistica intorno all'opera di H. si registra, invece, negli anni che seguirono la prima comparsa sugli schermi di *The Asphalt Jungle* (1950), film che riconfermava più chiaramente l'aderenza del regista a certi temi e a certi motivi.

JEAN DESTERNES: « John Huston et l'intimisme de l'aventure: *Le Trésor de la Sierra Madre* », in « La Revue du Cinéma » s.n., tomo III, n. 18, Paris, ottobre 1948.

Dopo un triplice ritratto del romanziere Bernard Traven, del regista John Huston e dell'attore Humphrey Bogart, l'A. dà l'avvio ad una critica minuziosa al film seguendone progressivamente le fasi del racconto. Parla d'« intimismo dell'avventura » nel senso « che ogni svolta del racconto ci è ben indicata psicologicamente e che H. vuole anzitutto che noi crediamo che le cose debbano svolgersi così, che i personaggi sono costretti dalle circostanze e dal loro carattere ». In ogni scena è inserito « il massimo di elementi interiori »: questa impressione di densità è data « dalla composizione delle immagini, dove niente è lasciato al caso, e dalla loro bellezza plastica ». « L'espediente drammatico dell'azione, in questo film che si è privato dell'espediente erotico contrariamente alla legge del genere », è costituito dalla « febbre dell'oro », da una specie di « ipertrofia dell'istinto del possesso ». Dopo aver stabilito rapporti di analogia con

Greed di Stroheim, si conclude: « Tutto è reso a meraviglia da un creatore che non sacrifica mai l'immagine al racconto, né il racconto all'immagine. Così egli ci afferma il suo stile ».

PETER NOBLE: « The Negro in Film », Skelton and Robinson, London, 1949. In italiano: « Il negro nel film », in « Rivista del cinema italiano », anno IV, nn. 2-3, Roma, aprile-settembre 1955.

In this Our Life vi è considerato « una pietra miliare nella storia del cinema riguardo ai problemi razziali... ».

PAUL ROTHA e RICHARD GRIFFITH: « The Film Till Now », Vision Press Ltd., London, 1949.

Tra le « Storie » del cinema è quella che maggiormente si occupa dell'opera di H.: « di tutti i registi che hanno incominciato ad emergere col film sonoro, (H.) rivela il talento più solido e manifesta la più cospicua inclinazione verso una forza suggestiva ». Se ne sottolinea l'attività documentaristica e, per *The Treasure of Sierra Madre*, si fanno raffronti — come già il citato Desternes — con *Greed* di Stroheim « non solo per il tema centrale ma anche per lo sfondo — lo squallore della città e la minacciosa potenza del deserto — che gioca così potentemente nell'espressione dell'idea... ».

GUIDO ARISTARCO: « *Stanotte sorgerà il sole* » e « *L'isola di corallo* », in « Cinema » n.s., anno II, n. 29, Milano, 30 dicembre 1949.

Sottolineato il notevole « anticonformismo » di H., l'A. nota come, in *We Were Strangers,* egli cerchi (e vi riesca) « di portare i protagonisti dal piano della figura a quello del personaggio, di creare intorno ad essi un'atmosfera drammatica, e di materializzarla in sensazioni immediate... »; tuttavia, « la visione del mondo dal quale nasce la vicenda singola non appare completa... ». Di *Key Largo,* opera spesso insincera e superficiale, si rilevano dati positivi nella « scavata umanità » di alcuni personaggi.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « *We Were Strangers e Key Largo* », in « Bianco e Nero », anno XI, n. 2, Roma, febbraio 1950.

« Fra i nuovi registi americani » l'A. considera H. « la personalità meno nettamente definibile ». Ciò è dato dal suo « procedere indeciso », dalla « incapacità di fondere i diversi impulsi che via via affiorano », dalla « relativa debolezza delle sue costruzioni tematiche ». Il lato positivo delle sue opere è da ricercare « in primo luogo » in un certo « anticonformismo »; ma « un difetto comune a tutti i film importanti di H. è quello dell'eccessivo rilievo razionale dato alla tesi che vuol dimostrare ». In *The Treasure of Sierra Madre* e molto più in *We Were Strengers,* « il divario fra ciò che il film dice e ciò che il regista con esso vorrebbe dire è... profondo ». « I pochi momenti in cui il regista mostra una mano felice (...) non appaiono sostenuti da una struttura drammatica uniforme che li ponga nel loro giusto valore ». « Ambizioni minori » si riscontrano in *Key Largo,* dove, però, « il conflitto nasce, si precisa e si ampia con notevole consequenzialità »; qui H. « ha avuto il polso sufficientemente saldo per contenere il film entro limiti senz'altro approvabili e per conferire ai vari episodi una risonanza drammatica di effetto sicuro ».

RICHARD GRIFFITH: « Wyler, Wellman, and Huston: Three Directors with a Past and a Future », in « Films in Review », vol. I, n. 1, New York, febbraio 1950.

Per la parte relativa a H., l'A. riporta i giudizi già espressi nel citato « The Film Till Now ».

JAMES AGEE: « Undirectable Director », in « Life », n. 129, New York, 1950.

« H. — dichiara, in un preciso ritratto del regista, il suo amico e collaboratore — è uno dei pochi artisti del cinema che, senza pensarci due volte, onora il proprio pubblico. I suoi film non sono tentativi di seduzione o trappole compiacenti, ma tentativi di liberazione; e richiedono, da chiunque li apprezza, le responsabilità di una mente libera. Aprono continuamente gli occhi e li spingono a indagare attentamente: e attraverso gli occhi risvegliano la curiosità e l'intelligenza. Questa, secondo i canoni di un'arte virile, è una qualità essenziale per ogni buon spettacolo; è indiscutibilmente essenziale anche alla buona arte ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « I registi: John Huston », in « Cinema » n.s., anno III, n. 43, Milano, 30 luglio 1950.

Considerando l'opera di H. fino a *We Were Strangers,* l'A. rileva che essa « segue una parabola in ascesa più o meno costante », benchè non vi sia ancora ben individuabile una « precisa sfera di interessi, se si eccettui un generico amore per il romanzesco, nelle sue varie forme, dal giallo al *western,* e un non meno generico anelito verso un cinema di impronta sociale, verso un cinema pervaso da un messaggio. Il che, tutto sommato, non è poco. Specie quando sia sostenuto da un mestiere ormai sicuro, da una consapevolezza artigianale viva, concreta, sulla linea della miglior tradizione americana, con un senso del ritmo talora fervidissimo e sopra tutto con una plastica, densa capacità di sbozzare un personaggio... ».

ARTHUR KNIGHT: « Study in Greed: *The Asphalt Jungle* », in « Films in Review », vol. I, n. 5, New York, luglio-agosto 1950.

Il film rappresenta per l'A. uno dei rari casi in cui « una storia morale è raccontata in termini di completa azione ». « H. ancora una volta rivela un'abilità tecnica virtualmente ineguagliabile nel mondo del cinema... ». Sembra, tuttavia, che il film rimanga un esperimento da laboratorio, brillantemente eseguito, ma al quale manchi quel finale elemento caratteristico per trasformarlo in vero dramma.

GUIDO ARISTARCO: « All'ombra del destino », in « Cinema » n.s., anno III, n. 45, Milano, 30 agosto 1950.

Corrispondenza dalla Mostra di Venezia, in cui si dedica il maggior spazio alla critica di *The Asphalt Jungle,* per cui il regista si rifà — afferma l'A. — alla concezione del « denaro inteso come nemico dell'uomo ». Del film è valutato soprattutto l'aspetto formale; tuttavia, « mancando una visione critica, la lingua non diventa linguaggio; è semmai in funzione psicologica... e serve per una composizione di una unità da H. mai raggiunta sino ad oggi... ».

GUIDO ARISTARCO: « L'anticonformismo di Huston », in « Ferrania », anno IV, n. 10, Milano, ottobre 1950.

Dopo aver precisato che « H. ubbidisce al linguaggio », e per ciò « ad una verità spirituale e artistica », l'A. ne rileva l'anticonformismo nella non ubbidenza al lieto fine e nell'alto « significato umano » dei suoi film.

GAVIN LAMBERT: « *The Asphalt Jungle* », in « Sight and Sound », vol. IXX, n. 7, London, novembre 1950.

Si pongono soprattutto in risalto l'abilità tecnica e lo stile dimostrati dal regista nella condotta del racconto.

GIULIO CESARE CASTELLO: « Dieci anni di cinema americano (1939-1949) », in « Bianco e Nero », anno XI, n. 12, Roma, dicembre 1950.

Nel suo panorama storico, che appare come un'ideale prosecuzione della « Storia » del Jacobs, l'A. non manca di prendere in considerazione la personalità di H., espressa sia nei documentari bellici, che « rappresentano il più sensibile contributo al genere da parte della cinematografia di sinistra », sia nei film a soggetto, in cui dimostra di aver avvertito « l'urgenza di certe istanze sociali, pur evitando di scegliere temi attuali... ». Dopo aver ribadito che « il suo risultato più importante H. l'ha raggiunto

finora con *We Were Strangers,* considera *Asphalt Jungle* « un passo indietro... Purtroppo l'impegno intimo dell'opera non va al di là di una talvolta acuta e originale ricerca di psicologie e di una impostazione dell'antitesi tra la giungla d'asfalto cittadina, centro del delitto, e la campagna aperta e schietta... ».

Olivier Gerard: « Les Gangsters ne sont plus des Gangsters: *Asphalt Jungle* », in « Raccords », n. 7, Paris, primavera 1951.

L'A. punta soprattutto sulla portata innovatrice del film di H. nel genere specifico, sull'audacia dell'assunto, sulla straordinaria umanità e simpatia che ispirano le varie figure di « gangsters », diventati, una volta tanto, « uomini ».

B. G. Marple: « *The Red Badge of Courage* », in « Films in Review », vol. II, n. 8, New York, ottobre 1951.

L'A. nota la precisione di H. nel rievocare l'atmosfera della guerra civile con la stessa violenza di Stephen Crane.

Henry Hart: « *The African Queen* », in « Films in Review », vol. III, n. 2, New York, febbraio 1952.

Dopo un breve *excursus* dei film di H. sotto il segno della violenza, l'A. considera l'opera in questione un capolavoro di regia e d'interpretazione, non senza sottolineare l'accuratezza dell'ambientazione ed il magnifico impiego del colore. In quanto ai due protagonisti, « le loro avventure, i loro sforzi, il loro mutamento di carattere (per cui le virtù dell'uno si sono mutate per l'onestà dell'altro) hanno contribuito allo sviluppo di una maggiore esperienza emozianale. Noi abbiamo creduto, per un momento, alla nobiltà degli esseri umani ».

Gavin Lambert: « *The Red Badge of Courage* », in « Sight and Sound », vol. XXI, n. 3, London, gennaio-marzo 1952.

L'A. nota un notevole squilibrio tra il romanzo e il film. Soprattutto perchè H. è un ottimo narratore, ma non un altrettanto buon osservatore della psicologia dei suoi personaggi; che sono sempre ben interpretati, ma il loro carattere rimane incompiuto. Ancor più nel film in questione agli elementi umani « non è stato permesso di emergere ». L'A. conchiude chiedendosi quale realmente avrebbe dovuto essere la suggestione vera del film e se nella stesura originale essa fosse stata realizzata.

Karel Reisz: « Interview with Huston », in « Sight and Sound », idem.

Articolo notevole perchè contiene alcuni pareri e critiche del regista sui suoi film. L'A., in definitiva, dichiara che H. « preferisce i *thrillers* e le storie avventurose, in cui può portare fini ed istanze morali in prima linea. Ma il freddo e cinico distacco di cui si serve così bene nei suoi *thrillers,* ha limitato la solidità dei suoi film più ambiziosi, particolarmente *We Were Strangers.* L'articolo si conclude con ottimistiche previsioni sul film in lavorazione, *The African Queen.*

Gilles Jacob: « Du coté de chez Huston », in « Cahiers du Cinéma », tomo II, n. 12, Paris, maggio 1952.

Ampio saggio in cui l'A., prendendo in esame, fino a *The African Queen,* tutta l'opera di H. (di cui considera *The Treasure of Sierra Madre* il capolavoro), ne rileva le costanti tematiche e la portata artistica. « Due temi importanti dell'universo hustoniano » sono anzitutto « la tragedia della rapacità e la poesia della sconfitta. Profondo pittore di sentimenti, H. si è consacrato, volontariamente o meno, da quando scrive i film e li realizza, allo studio tenace di una passione — sempre la stessa — e delle sue ripercussioni sull'individuo in un ambiente sociale: l'*ambizione.* Il desiderio di ottenere ciò che si brama, il bisogno di possedere con qualsiasi mezzo, anche a prezzo di sangue,... animano un mondo triste, provato al dolore... ». Ciò rileverebbe una stretta parentela tra H. ed Hemingway; però, « le azioni dell'eroe hustoniano, rapace fino alla inumanità, sordido nei suoi desideri, non sono di un vile, ma di un ingordo... ». Ma

poi, nella sua corsa incessante dietro il suo desiderio, l'eroe di H. « è troppo ambizioso per ottenere totalmente soddisfazione; e fallisce il colpo. Senza saperlo, parte sconfitto »; perchè, quando l'oggetto agognato sarà a portata di mano, perderà il suo fascino ».

PIERRE KAST: « Fiançailles avec le notaire (Notes sur Conrad et le cinéma) », in « Cahiers du Cinéma », idem.

L'A. considera *Asphalt Jungle* e, meglio ancora, *The African Queen* i film dove maggiormente si ritrova lo spirito di Conrad.

JOHN HUSTON: « Senza tatuaggi la regina africana », in « Cinema » n.s., anno V, n. 87, Milano, 1° giugno 1952.

Il regista rievoca le molte difficoltà materiali incontrate, e superate, in Africa durante la realizzazione di *The African Queen* e precisa che si tratta della storia di una singolare coppia: « Lui, un positivo, logoro, sostanzialmente patetico uomo di fiume; lei, una fanatica e austera giovane zitellona; una coppia di gente qualunque che fa scintille nell'aspro tentativo di compiere l'impossibile... ».

LILLIAN ROSS: « 1512 », in « The New Yorker », 24 maggio - 21 giugno 1952; cinque articoli in seguito raccolti in volume: « Picture: a Story About Hollywood », Victor Gollamr Ltd., London, 1953. In italiano: « Processo a Hollywood », Garzanti ed., Milano, 1956.

Per incarico del noto settimanale di New York, l'A. fa un resoconto obbiettivo e minuzioso della lavorazione di *The Red Bedge of Courage,* dalla fase di ideazione fino alla prima rappresentazione del film, seguendone tutte le peripezie che portarono alle varie manomissioni ed alterazioni da parte dei responsabili della produzione. Tra l'altro, vi è delineato un accurato ritratto di H., un uomo dotato di grande talento che cerca, per quanto può, di opporsi alle ferree limitazioni imposte dagli ambienti di Hollywood, questa « giungla chiusa, folta, in cui la lotta per l'esistenza è primitiva, sfrenata, selvaggia ».

LEONARDO AUTERA: « Anche ad Hollywood operano i poeti », in « L'eco del cinema e dello spettacolo », anno III, n. 28, Roma, 15 luglio 1952.

Non è vero — secondo l'A. — che Hollywood abbia chiuso completamente le porte all'arte. Lo stanno a dimostrare personalità come quelle di Huston e di Wilder. Riguardo a H., si precisano alcune sue precipue qualità stilistiche e si cerca di ricondurre a un unico denominatore tutte le sue realizzazioni, con particolare riferimento alla natura dei personaggi che le animano.

TULLIO KEZICH: « *La prova del fuoco* », in « Rassegna del film », anno I, n. 5, Torino, giugno-luglio 1952.

Pur volendolo considerare — afferma l'A. della critica — « più che un film, gli appunti per un film, dobbiamo riconoscere in questo materiale il segno di una personalità ormai inconfondibile. In un'ardita dialettica di primissimi piani, di dettagli e di campi lunghi, H. ci ha proposto cinematograficamente la chiave più esatta per la lettura di Stephen Crane... ».

MADELEINE VIVÉS: « De L'homme: *Asphalt Jungle* », in « Positif », n. 3, Paris, luglio-agosto 1952.

Si tratta di un'« inchiesta sull'uomo » — dichiara l'A. della critica — perchè i criminali del film non cessano mai di essere uomini. Ciò non vuol dire che *Asphalt Jungle* sia « un'esaltazione del delitto e nemmeno la sua riabilitazione. H. lo rimette semplicemente al suo posto, facendo vivere a fianco della società così detta civile, una altra società parassita della prima, la giungla. Essa è fondata sul delitto ma stabilita seguendo la stessa organizzazione: ripartizione del lavoro, associazione, e dissimula a volte gli stessi pregiudizi (...) ». In tal modo H. « demolisce gli eroi del film di gangsters. Il ladro pensa unicamente alla sua famiglia, ogni bandito alla sua mania che lo

riduce alle dimensioni ordinarie... ». Ma, in realtà, ciò permette a H. « di fare un film sulla vita d'individui fin qui considerati come delle marionette ». L'A. si diffonde quindi in un'analisi minuziosa dei caratteri dei singoli personaggi del film, seguendone tutti gli sviluppi, con particolare riguardo alla figura di Doc.

JACQUES DONIOL-VALCROZE: « Huston, apologiste de la volonté? *The Red Badge of Courage* », in « Positif », idem.

« E' divenuto un luogo comune oggi — afferma l'A. a proposito di H. — rilevare in tutti i suoi film una trama simile: un uomo o un gruppo di uomini vuole raggiungere una meta precisa (generalmente smisurata), per far ciò architetta un piano minuzioso, monta un complotto, persegue la sua realizzazione con la più viva energia ed inciampa a qualche centimetro dalla meta per una futile ragione, un incidente assurdo o imprevedibile. Da questa costanza nella tematica si sono forse troppo presto dedotte la sconfitta e la vanità delle imprese umane ». Ma *The Red Badge of Courage* — aggiunge l'A. — rischia di sconcertare chi credeva definitiva tale classificazione. Così il Doniol-Valcroze, dopo aver posto in risalto il carattere ed i pregi del film più recente e dopo aver riportato alcune battute di una conversazione da lui avuta col regista, pone una nuova definizione della personalità artistica di H.: « Certamente H. non era il cineasta dell'assurdo o della sconfitta o della rapacità, era bensì l'apologista della *volontà* ».

JACQUES DEMEURE e MICHEL SUBIELA: « Le Bateau de Sisyphe »: «*The African Queen* », in « Positif », idem.

« Uno dei tratti essenziali dell'opera di H. è stata la demolizione sistematica della mitologia americana. Egli ha successivamente scardinato nelle sue opere precedenti il Détective, il Gangster e l'Avventuriero, e questa lenta ricerca degli uomini sotto la maschera con cui li alterano il cinema e la letteratura sembra aver raggiunto il suo culmine con *African Queen* »: una sorprendente storia d'amore, dal tono strettamente intimista, in un ambiente comunemente riservato alle avventure di Tarzan. Tale, in sintesi, si presenta il pensiero espresso dagli autori nel loro saggio.

MICHEL SUBIELA: « Et qui rira, verra: *The Treasure of Sierra Madre* », in « Positif », idem.

Secondo l'A. è *The Treasure of Sierra Madre* che testimonia con la maggiore ampiezza « una visione del mondo, una comprensione dell'uomo, mai così totalmente espresse nel resto dell'opera di H. (...). Da *The Maltese Falcon* ad *African Queen*, sembra che non si facciano che ripetere situazioni e caratteri già qui sbozzati come se, dato il testo fondamentale, non resti più che sviluppare e commentare questa immagine del mondo hustoniano. Perchè se H. non è l'uomo di un sistema e se non nasconde il suo disprezzo per le speculazioni filosofiche, tuttavia il suo mondo non sembra riposare su un gioco perpetuo della violenza e del caso. Intuitivamente, egli impegna ad ogni ripresa un tentativo di affermazione dell'uomo di fronte al *resto*, alla civiltà come alla natura e a quall'altro nemico che è l'io delle passioni e della ragione. E si comprende, allora, che la sola parola possibile per qualificare una tale opera sia quella di tragedia. Tragedia sociale, sforzo per sfuggire alla miseria, alla servitù; tragedia umana, sforzo per sfuggire agli altri ed a se stessi, evasione che prende un nome: l'avventura... prima virtù del mondo hustoniano, l'azione libera, rende tutto possibile, il successo come la morte, scaccia i problemi, ma non risolve niente: al culmine di ogni sforzo, c'è un altro sforzo o la caduta; ciò che conta è resistere ». Perciò alla sua avventura H. ha dato « una struttura da tragedia classica », benchè alla fine i suoi eroi, « perchè la posta è più grande o perchè essi sono migliori giocatori, preferiscono ridere, ma l'effetto è indubbiamente lo stesso; così sconfitti, possono allontanarsi, e chi riderà vedrà! ».

EDOARDO BRUNO: « Huston, témoin d'une société », in « Positif », idem.

Si tratta dell'estratto di un articolo, già apparso in « Filmcritica » (n. 3, febbraio 1951), in cui l'A., introducendo un'analisi critica di *Asphal Jungle* — il film della « maturità » di H. — fa alcune considerazioni sulla personalità del regista. Nel corso

della sua carriera « H. ha sempre cercato di arricchirsi; (....) seguendo una direttiva che, trascurando la semplice ricerca formale, attingeva alla sostanza delle cose e ricercava anzitutto, nello spirito dei suoi personaggi, il sentimento di impazienza e di insoddisfazione che caratterizzava sempre la loro singola attitudine (...). L'unico impulso valido per ciascuno di questi eroi (...) era dunque l'insoddisfazione di fronte ad una certa maniera di vivere, di fronte alla sconfitta di un'esistenza in una società che — almeno in rapporto a certe esigenze — non offriva una vera autonomia, né di conseguenza, una vera libertà ».

JEAN LOUIS TOUCHANT: « Naissances du héros hustonien », in « Positif », idem.

L'A. intende sostenere che gli eroi dei film di H. ed « una parte dell'originalità del suo mondo » sono mutuati « dai romanzi di Dashiell Hammett ed in particolare da quell'opera che ora è a loro comune, *The Maltese Falcon* ». « H. scopre i tratti principali del suo futuro eroe nel personaggio ambiguo di Sam Spade, incarnato definitivamente da Humphrey Bogart: disprezzo delle donne e della morte, gusto del rischio, miscredenza totale, egli non crede che nella sua attività sempre appassionante, spesso socialmente assurda quale può essere l'inseguimento di un criminale, la ricerca dell'oro, il furto di gioielli. L'eroe hustoniano ha un certo senso dell'onore inerente alla propria professione. Questo senso dell'onore, H. l'ha scoperto in Dasiell Hammett. Sam Spade esprime tutta la futura filosofia di H. (...) ».

BERNARD CHARDÈRE: « Pour un juste hommage » in « Positif », idem.

Secondo questo A., agli eroi, anzi ai comuni « uomini » dei film di H. « piace semplicemente agire: essi inseguono, ricercano, lottano, si impegnano totalmente in una azione il cui risultato può essere mediocre, il che non importa. Ma l'uomo è razionale: nel peggiore tumulto come nel maggiore pericolo, non perderà mai la sua lucidità, la sua ironia. O, almeno, è proprio quello che in definitiva saprà ritrovare... ».

JACQUES DEMEURE: « La fin d'un Croquemitaine, Humphrey Bogart et John Huston », in « Positif », idem.

In un ampio « excursus » della carriera artistica di Humphrey Bogart, l'A. sottolinea come la personalità di questo attore abbia trovato una precisa definizione soltanto in seguito al suo incontro con H. per l'interpretazione del personaggio di Sam Spade in *The Maltese Falcon*: « Bogart incarna, nella sua forma mitica, la violenza, la lotta; e l'opera di H. è anzitutto rappresentazione dell'azione e della lotta ».

BERNARD CHARDÈRE: « A propos de *We Were Strangers* », in « Positif », idem.

Si tratta di un'analisi a posteriori del film del 1947, che l'A. intende rivalutare sia per i suoi pregi formali, sia per il suo significato, che si può riassumere in « amore per la libertà, odio verso i tiranni, resistenza, morte e vittoria ». In *We Were Strangers* « tutti i problemi dell'individuo che lotta in un'azione collettiva sono affrontati, e la loro soluzione indicata nella maniera discreta, rapida ed elittica di H.: c'è chi non vorrebbe spargere sangue; chi si pone contro l'ingiustizia; un intellettuale la cui famiglia era amica del tiranno (...) ».

JACQUES DEMEURE e MICHEL SUBIELA: « Rencontre avec John Huston: I like Stories; I like Action », in « Positif », idem.

Nel corso di una conversazione H. dichiara, tra l'altro, a proposito del tanto rilevato fallimento degli eroi dei suoi film e del suo gusto di vederli sconfitti, che di tale motivo egli è del tutto incosciente. Ed afferma: « Io amo l'azione. Per me non v'è che un modo di concludere una vicenda, come non v'è che un modo di raccontare questa vicenda per immagini, valido per se stesso, e che io trovo soprattutto al momento di girare le scene ».

DAVID A. MAGE: « The Way John Huston Works », in « Films in Review », vol. III, n. 8, New York, ottobre 1952.

Serie di appunti redatti dal secondo aiuto di H. durante la lavorazione in Francia di « Moulin Rouge ». Note di colore, che denotano metodicità ed accuratezza nella preparazione preliminare delle riprese in tutti i particolari.

GUIDO GEROSA: « Il cinema hollywoodiano », in « Bianco e Nero », anno XIII, n. 11, Roma, novembre 1952.

L'A. suddivide la storia del cinema « hollywoodiano », dagli inizi del sonoro in poi, in tre epoche successive, cui corrispondono altrettante tendenze particolari: la prima « di franco e desolato realismo », la seconda « di evasione e di sogni », la terza di « acre naturalismo che ricerca i motivi più crudeli e morbosi insiti nel dramma dell'animale uomo ». Tra i registi di quest'ultima tendenza è inserito il nome di H., di cui si prendono in considerazione *We Were Strangers* e *Asphalt Jungle*. « La conclusione di *Asphalt Jungle* è che l'uomo non può uscire dalla tragedia della sua misera condizione, non sottrarsi alla cupa fatalità che pesa su di lui ». « Ma dinanzi alle opere di H. — conclude l'A. rimane il dubbio: perchè troppo spesso alla commossa sincerità dell'artista si sostituisce l'abilità narrativa del romanziere ».

MARCO SINISCALCO: « La regina d'Africa », in « Ressagna del film », anno II, n. 10, Torino, gennaio 1953.

Pur riconoscendone i limiti, l'A. rinviene nel film « alcune caratteristiche del mondo di H.: l'*ambizione,* che spinge alla disperata impresa; l'importanza della donna capace d'influenzare la vita dell'uomo; il gusto della *sconfitta...* ».

PIETRO BIANCHI: « John Huston o dell'ironia », in « La Patria », Milano, 18 gennaio 1953.

« Esaminando i cinque film più importanti del Nostro », spiega l'A., « si scopre che essi hanno in comune questo carattere di fallimento, di scacco dei loro eroi. Ora la conclusione è drammatica, ora ironica, ora malinconica: ma sempre gli eroi di H. falliscono il loro scopo o lo raggiungono per caso senza che la loro volontà, i loro ostinati, lucidi disegni riscuotano l'approvazione della realtà e del destino... Tutto è ravvivato da un vivido talento, da un senso eccezionale del racconto cinematografico e da improvvisi lampeggiamenti di alta poesia ».

GIUSEPPE SIBILLA: « John Huston, elementi per un profilo critico », in « L'eco del cinema e dello spettacolo », anno IV, n. 41, Roma, 31 gennaio 1953.

L'A. intende « disegnare alcuni dei tratti caratteristici della personalità di H. », differenziandola da quella di Billy Wilder. In entrambi questi registi, che considera i maggiori del più recente cinema americano, il Sibilla rinviene una assoluta « concezione pessimistica » della esistenza, che però si presenta sotto aspetti diversi. « In Wilder il pessimismo investe l'uomo, nell'uomo cioè egli trova la ragione del suo atteggiamento negativo. H. è invece pessimista non perchè disperi dell'uomo in sè stesso, ma perchè lo avverte impotente di contro a qualcosa che gli sta dinanzi, che gli è estraneo e gli impedisce di evolversi nella direzione che egli vorrebbe seguire ». I personaggi dei film di H. « non giustificherebbero da sè soli il pessimismo, che viene invece dal di fuori, da quel cogliere la loro assoluta impotenza di fronte alla fatalità... la cui presenza suggerisce al regista un sentimento nuovo, personale,... che costituisce il fulcro, la chiave di volta per penetrare nel suo mondo interiore: la *pietà* ». Questa specie di « pessimismo pietoso » è, dunque, alla base della poetica di H., che, dalla scelta stessa dei soggetti dei suoi film maggiori, appare scevra da preoccupazioni intellettualistiche e che si rifà, piuttosto, « alla natura, all'uomo in certo senso primordiale, con le sue reazioni brutali e violente, sprovvisto di cerebralismi... ». « *The Asphalt Jungle* racchiude tutti gli elementi essenziali della visione critica di H., e condotti al grado della maggiore eccellenza... ».

PIER FRANCESCO PAOLINI: « Profili: John Huston », in « Bianco e Nero », anno XIV, n. 3, Roma, marzo 1953.

Nel suo ampio saggio l'A. intende « mostrare come e fino a che punto H. sia rimasto fedele a determinati temi e, sviluppandoli, li abbia approfonditi; e come i suoi film possano ricondursi in gran parte ad unità, non solo di stile, sì anche di contenuto morale; così che, accanto alla validità estetica e drammatica ad essi giustamente e generalmente riconosciuta, di volta in volta, si pongono nella dovuta luce, nel loro insieme, alcune costanti caratteristiche, alcune innegabili identità e somiglianze che, quasi sottili connessure fra un'opera e l'altra, rendon ragione di una loro omogeneità e testimoniano della presenza di una *continuità* hustoniana, fervida di spunti profondamente sentiti ». Analizzando tutta l'opera di H., senza trascurare l'attività di sceneggiatore (particolarmente quella svolta per *Three Strangers*, di Negulesco), rinviene queste « costanti », oltre che in una « pesante necessità della lotta per la lotta », nella natura dei « personaggi » che « ci paiono soggiacere fin dal principio alla vaga coscienza dell'inutilità finale dei loro sforzi, per cui essi accettano la sconfitta come qualcosa di inevitabile, anche se soltanto un incidente minimo, un'imprevedibile inerzia, è bastato a rovesciare le loro sorti quando tutto sembrava andar bene... Sul volto di quegli sconfitti non scorgiamo ira, ribellione al destino, semmai un moto di dolorosa ironia, come se al momento stesso in cui si vedono perduti ricevessero la conferma di un loro segreto presentimento, fossero liberati da un dubbio ». « Una ferrea fatalità », dunque, « che si compiace di elusive bizzarrie...; il bisogno pratico di guadagno che si muta via via in accanimento totale, per un'affermazione di supremazia o per l'istinto stesso di conservazione; il graduale svuotamento... dell'oggetto-simbolo su cui maggiormente si appuntano le cupidigie degli uomini: questi motivi ritornano e si armonizzano compiutamente nel film più valido e bello di John Huston, *The Asphalt Jungle* ».

LEONARDO AUTERA: « Il sole (qualche volta) sorge ancora », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 106, Milano, 31 marzo 1953.

I registi più impegnati del recente cinema americano sono — secondo l'A. — Huston, Wilder e Kazan. La personalità di H., però, « non sembra facile da definire », benchè si rilevi nell'« ambizione » il « motivo dominante che impegna ad osare fino alle estreme conseguenze i principali personaggi dei suoi film. Un'incombente fatalità deciderà della sorte di questi uomini, ma essi non avranno mai rinunciato agli impegni, a volte sovrumani, che si sono prefissi. Spesso è la sconfitta finale che li travolge, ma sapranno di aver impegnato a fondo tutti i mezzi leciti od illeciti a loro disposizione al fine di prevalere... ». Si considerano *The Asphalt Jungle* e *The Red Badge of Courage* le opere più significative di H.: « una struttura quasi geometrica di linguaggio pone i personaggi del racconto, coi loro aneliti di riscatto, fuori della circostanza contingente per farli assurgere a valori simbolici di tutta una condizione umana ». Si rileva, infine, che « alcuni principi formali » e « l'interesse per certi motivi (ambizione, egoismo) » sono mutuati da Wyler.

FEDERICO FRASCANI: « Per andare in Africa Huston parte da Ravello », in « Cinema nuovo », anno II, n. 8, 1° aprile 1953.

Intervista a H. tra una ripresa e l'altra di *Beat the Devil*, che il regista precisa trattarsi di « un racconto avventuroso e nient'altro, anche se in esso l'avventura è guardata con gli occhi di un'epoca che la considera passata di moda. Per questo sarà anche un film allegro » i cui personaggi « diventano addirittura assurdi ». H. afferma, inoltre, che il pessimismo », spesso rilevato dai critici nei suoi film, in lui « non è programmatico », e che il film al quale tiene di più, avendolo realizzato « in un vero e proprio stato di grazia dell'ispirazione », è *The Treasure of Sierra Madre.*

GAVIN LAMBERT: « *Moulin Rouge* », in « Singht and Sound », vol. XXII, n. 4, London, aprile-giugno 1953.

I casi complessi di Toulouse-Lautrec, i suoi sconcertanti amori — dice in sostanza l'A. — sono trattati su di « un piano confuso di obbiettività, e la stizzosa frustrazione di Lautrec mantiene un livello monotono ». Il carattere del personaggio è stabilito nei primi trenta minuti di proiezione, e si ripete per gli altri novanta; non vi è alcuna reale suggestione nella tragedia di un tale temperamento. Né il film né l'interpretazione, quindi, rivelano il complesso carattere del pittore e il suo tragico sviluppo. Né

ci si spiega la poca accuratezza nella rispondenza con la realtà dei personaggi. E l'attenzione che il regista rivolge agli effetti visivi significa che egli fosse attirato piuttosto dalla superficie che dai personaggi stessi. Vi è infine uno squilibrio tra i magnifici modi del colore e gl'indifferenti modi della sceneggiatura e della costruzione filmica.

WILL RAYMOND: « Alt davanti alle barricate », in « Cinema » n.s., n.s., anno VI, n. 116, Milano, 31 agosto 1953.

L'A. analizza l'opera di H., fino a *Key Largo,* nei suoi aspetti stilistici o semplicemente di abilità tecnica, e si chiede come mai il regista sia pervenuto ai migliori risultati quando si è cimentato con soggetti (*The Maltese Falcon* e *The Treasure of Sierra Madre*) di scarsa risonanza sociale; mentre in *We Were Strangers* e *Key Largo* « vi sono pochi esempi dell'impiego creativo della macchina da presa, che siano altresì appropriati a ciò che apparentemente il regista si propone di ottenere ». « Forse H. è così ansioso di convincere il pubblico della legittimità della causa del suo protagonista da permettere alla sua tesi di controllare il personaggio impedendone il pieno sviluppo. E' possibile che quando egli si avvicina alle barricate e all'opportunità di un colpo decisivo, si spaventi delle oscure e potenti forze schierate contro di lui, e si fermi di colpo, come per placarle?... Quali possano essere le risposte, è il momento per l'artista di riesaminare se stesso e il proprio lavoro, di integrare le sue nozioni sulla struttura e il governo della società e delle reazioni e responsabilità che esistono fra lui e il suo pubblico, fra lui e i suoi soggetti... ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Troppi 'Leoni' al Lido », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 116, Milano, 31 agosto 1953.

Rassegna critica dei film presentati alla Mostra di Venezia, tra i quali è ampiamente analizzato *Moulin Rouge.* L'A. pensa che H., piuttosto che ad una precisa resa della personalità di Toulouse-Lautrec e del clima artistico parigino del suo tempo, « abbia voluto, di proposito, porsi un problema di colori, di ritmo decorativo »; e sotto questi aspetti il film può dirsi riuscito.

GIANCARLO TESI: « Sempre rosso l'emblema del coraggio? », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 124, Milano, 30 dicembre 1953.

Si riafferma il concetto della « sostanziale incultura », della « istintività », che stanno alla base della poetica di H. Ciò che « si traduce in moduli di rappresentazione essenzialmente visivi »; ma il regista non si abbandona ad essi quando, « giocando sui singoli destini dei personaggi, una volta definito figurativamente il perimetro della loro individuale attività, H. è portato irresistibilmente a immensificare la condizione umana, il che costituisce un puro fatto di coscienza, una pura questione di scelta. L'istinto è pur ricco di decisioni...» . L'A. riconosce nell'« ambizione » il cardine su cui ruotano i personaggi di H.; ma essa appare « regolata da un destino, come se ogni personaggio fosse vittima, prima di tutto, della propria condizione di uomo... ». Ciò si avverte in tutte le opere maggiori di H., da *The Treasure of Sierra Madre* a *The Red Badge of Courage,* benchè quest'ultimo film rappresenti « il massimo sforzo... verso una zona di pura rappresentazione di fatti, e dove l'uomo scompare per essere assorbito nella Storia »; mentre *Moulin Rouge* « denunciando ancora una volta la tendenza di H. ad affrontare la realtà esaurendo figurativamente i motivi del racconto... suona come un campanello d'allarme riguardo alle sue future possibilità ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Il tesoro dell'Africa », in « Cinema » n.s., idem.

In una critica sostanzialmente negativa al film, di un « umorismo piuttosto sbrigativo e greve », l'A. tra l'altro dichiara che « forse gli esteti sono sempre stati un pochino troppo propensi ad attribuirgli (a H.) intenzioni sottilissime, quando egli invece ha sentito sempre, sopra tutto, la necessità di raccontare per il piacere di raccontare. Questo piacere l'ha ora volto in beffa... ».

JOHN HOWARD LAWSON: « Film in the Battle of Ideas », Masses and

Mainstream, New York, 1953. In italiano: « Il film nella battaglia delle idee », Feltrinelli ed., Milano, 1955.

Il capitolo « Hollywood dà lezione di storia », è interamente dedicato a considerazioni polemiche nei confronti di *The Red Badge of Courage,* che l'A. definisce una « mostruosa falsificazione del significato della storia passata e presente ». Altrove si prende in considerazione anche *Moulin Rouge,* per sottolineare certi aspetti di « degradazione » in cui sono presentati alcuni personaggi femminili.

JACQUES DONIOL-VALCROZE: « Une stile de couleur », in « Cahiers du Cinéma », tomo VI, n. 31, Paris, gennaio 1954.

Critica a *Moulin Rouge,* in cui l'A., pur riconoscendo che si potrà rimproverare a H. « d'aver dato di Toulouse-Lautrec una visione talvolta grossolanamente inesatta », è tuttavia dell'opinione che *Moulin Rouge* « rappresenta il massimo di buon gusto e di rispetto concepibile in un film anglosassone su un soggetto che ci sta tanto a cuore... E' il film di un pittore ed è così senza dubbio che l'autore ha voluto rendere omaggio al suo modello. Questa proiezione ci permette in effetti di assistere ad uno dei saggi più elaborati che siano mai stati tentati d'unità di stile nel colore. Vari procedimenti tecnici hanno permesso a H. di ottenere un *valore* generale del colore il cui tono è dato nella prima sequenza » e mantenuto « quasi continuamente ».

B. G. MARPLE: « *Beat the Devil* », in « Films in Review », vol. V, n. 3, New York, marzo 1954.

L'A. ha l'impressione che i personaggi di questo curioso film siano tali in funzione di un dialogo lunatico e che « le assurdità delle caratterizzazioni servano soltanto a mitigare la malizia del loro delinearsi ». Il film, in conclusione, « non aumenta la reputazione di H. Ma per l'abilità del congegno, per l'eccellente insieme di attori, per il paesaggio italiano, noi siamo piacevolmente intrattenuti, piuttosto che fatti severi censori, dalla bassezza umana ».

GIUSEPPE SIBILLA: « E' andato in vacanza? », in « L'eco del Cinema e dello spettacolo », anno V, n. 83, Roma, 31 ottobre 1954. Articolo introduttivo di un « dossier » su « John Huston », curato in collaborazione con ROBERTO CHITI e composto di una « nota biografica », di una « bibliografia » e di una « filmografia ragionata ».

L'A. non nasconde il proprio imbarazzo di fronte all'improvviso mutamento di rotta dimostrato da H. nei suoi ultimi film, da *The Red Badge of Courage* a *Beat the Devil,* « ben lontani dal convincere »; ed è propenso ad individuarne le ragioni in un possibile « equivoco », da parte del regista, « nella comprensione e valutazione delle sue effettive risorse, della sua sensibilità ».

GIUSEPPE SIBILLA: « America dopoguerra: le voci nuove », in « Rivista del cinema italiano », anno IV, n. 1, Roma, gennaio-marzo 1955.

Nella « voce » dedicata a H. sono ripresi e ribaditi i concetti già espressi dall'A. nei saggi precedentemente citati.

RAYMOND BORDE e ETIENNE CHAUMETON: « Panorama du film noir Américain », Les éditions de minuit, Paris, 1955.

Gli autori del volume annettono grande importanza a *The Maltese Falcon,* che considerano il film che inaugura uno « stile » nel genere del « film nero ». Più oltre si incontrano ampi giudizi positivi su *The Asphalt Jungle* e *We Were Strangers,* inquadrati pur essi nella serie « nera » del film americano.

PETER BARNES: « The Director on Horseback », in « The Quarterly of Film, Radio, and Television », vol. X, n. 3, Berkeley and Los Angeles, primavera 1956.

L'A. considera i film di H. estesamente ed a gruppi, alla luce di alcune considerazioni: « Concentrazione crudele su pochi caratteri; ciò che può essere chiamato *osservazione in profondità,* a differenza della usuale *osservazione in estensione* ». Tuttavia, il gruppo di film girati fuori d'America rivela una marcata decadenza, mediocrità e volgarità, di un talento unico. In fondo H. è un anticonformista e sa lottare contro il commercialismo di Hollywood; ma fuori dal suo alveo è, e rimane, un « provinciale », mentre alcuni provinciali europei (Murnau, Lang, Renoir, Ophuls, Hitchcock) hanno pur dato buona prova ad Hollywood. « L'unica possibile soluzione » è quella di « tornare a casa ».

EDUARD LAUROT: « An encounter with John Huston », in « Film Culture », vol. II, n. 8, New York, 1956. In italiano: « Huston di fronte alla balena », in « Cinema nuovo », anno V, n. 89, Milano, 10 settembre 1956.

Conversazione tra H. ed il critico a proposito di *Moby Dick;* dalla quale risulta che il regista crede di aver interpretato, e reso nel suo film, tutti i significati intimi dell'opera di Melville.

PAUL ROTHA: « *Moby Dick* », in « Films and Filming », vol. III, n. 2, London, novembre 1956.

Considerando il libro di Melville anche e soprattutto una grande narrazione epica di mare, l'A. dichiara che H. ha saputo concentrarne i valori; tanto che il film, statico nella prima parte, comincia a vivere a bordo del *Pequod.* Ma poi aggiunge: « Se è stato detto che Melville è il mare, è il *Pequod,* è Moby Dick — il frangersi delle onde, in sostanza — solo in rari momenti potei sentire che H. — per tutta la sua costosa e splendida avventura — fu Melville, il mare, ecc... Forse è che il film, più che d'ogni altra qualità, manca di poesia ».

JAY LEYDA: « Modesty and Pretension in Two New Films », in « Film Culture », vol. II, n. 10, New York, 1956.

La seconda parte dell'articolo è dedicata ad un'acuta analisi del *Moby Dick* hustoniano in stretto rapporto con il libro. L'A. ne riconosce soprattutto una validità nell'uso dei mezzi tecnici. Ma, in quanto al resto: « Direi che questo film mostra uno sforzo anche minore di penetrazione tra le pagine dell'originale di quello che era stato manifestato per *The Red Badge of Courage...* Con *Moby Dick* H. sembra essere stato conscio della grandezza del suo proposito, ma imbarazzato dalla sua inadeguatezza e dai molteplici compromessi che sapeva di dover essere tentato di fare ».

TONY RICHARDSON: « *Moby Dick* », in « Sight and Sound », vol. XXVI, n. 3, London, inverno 1956-57.

Malgrado l'accuratezza e il lavoro di anni H. — sostiene l'A. — non ci ha dato il grande film. Si fa, quindi, un paragone con *The Red Badge of Courage*: per entrambi i film il tema (la milizia, la caccia alla balena) è tecnica, poesia, filosofia strette assieme. Vi sono nel film, infine, vaghi richiami: Visconti per la sequenza della chiesa; Ford per la partenza del *Pequod.* In sostanza, la forza e l'inventività del regista investono soprattutto — anche se non sempre con resa adeguata — gli aspetti tecnici del film, in particolare il colore.

GUIDO ARISTARCO: « *Moby Dick* », in « Cinema nuovo », anno VI, n. 98, Milano, 15 gennaio 1957.

In sostaonza l'A. della critica afferma: « Nonostante i suoi limiti *Moby Dick* è un film serio di un regista intelligente. Si veda, oltre alla caccia delle balene, l'attendibilità della ricostruzione ottocentesca (...), l'uso del colore, le sequenze d'apertura... ».

ERIC ROHMER: « Leçon d'un échec », in « Cahiers du Cinéma », tomo XII, n. 67, Paris, gennaio 1957.

La « sconfitta » in questione è quella patita — secondo l'A. — da H. nel cimentarsi con Melville per la riduzione cinematografica della sua maggiore opera letteraria.

Anzitutto, tale « adattamento » sarebbe stato inutile in quanto « sia che il cineasta rispettasse il romanzo sia che lo tradisse, non aggiungeva nulla alla perfezione d'un'opera del tutto *compiuta* ». Inoltre, « due ostacoli maggiori rendono l'adattamento di *Moby Dick* quasi impossibile. Il primo è il carattere fantastico dell'aneddoto, il secondo la ricchezza d'immagini dello stile. Da questi due aspetti, inimitabili dal film, il romanzo attinge la sua poesia », che, per contro, in Melville è nata dalla « meditazione su un'esperienza », mentre l'opera di H. è il risultato della « meditazione su un libro. Questa, in ogni caso, non può sostituire quella ». Dopo varie altre argomentazioni per sostenere la specificità letteraria della « metafora » nel linguaggio di Melville e la sua intraducibilità in immagini cinematografiche, l'A. afferma che « di tutti i mezzi che gli si offrivano per trovare l'equivalente dello stile di Melville, H. ha scelto il più banale e il più pericoloso... La preziosità delle angolazioni non fa che porre in maggior risalto il vuoto delle immagini, e rendere più irritanti i numerosi trucchi ». Lo stesso impiego del colore appare all'autore « tanto meno poetico quanto più è irreale... ». Procedendo nella sua tesi antiletteraria, il Rohmer giunge paradossalmente ad affermare che l'opera più valida del nostro cineasta, « più a suo agio nella apologia satirica che nell'epopea », sarebbe *Beat the Devil.*

TINO RANIERI: « *Moby Dick* », in « Bianco e Nero », anno XVIII, n. 2, Roma, febbraio 1957.

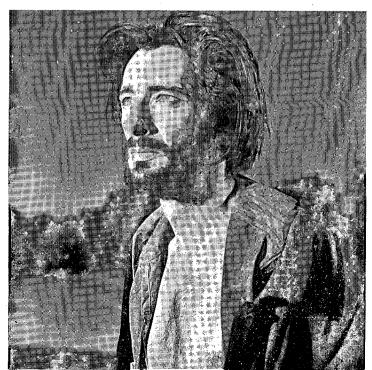
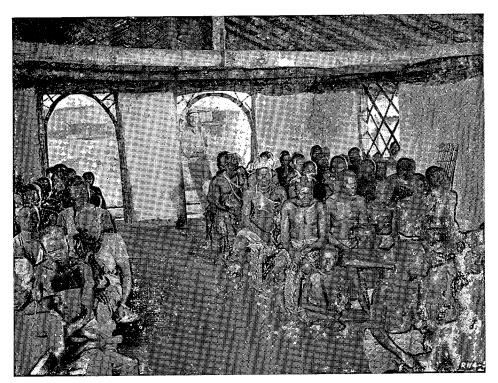
Acuta analisi critica, in cui l'A. giunge ad affermare, in sostanza che il film s'innesta perfettamente nella usuale tematica hustoniana: « In certo modo giungono a confluenza in *Moby Dick* le mille ambiguità, i mille caratteri misteriosi e sospesi che popolavano fin dall'inizio i film di H. e che la prudenza aveva mantenuto oscuri: gli idoli, i falconi maltesi, le profezie dei cercatori d'oro... ». « Alla sua opera », dunque, « H. ha conferito larga e plastica veste decorativa, rapportando sempre il valore spettacolare all'essenza più autentica dei personaggi e dei climi... ».

Hemingway e il cinema: due strade diverse

di TINO RANIERI

E' nella prefazione ai 49 racconti un passaggio che sembra lasciato allo stato grezzo, dove Ernest Hemingway traccia in due righe la fatica, i propositi, il coraggio del proprio lavoro. Dice: « Andando dove dovete andare, facendo quel che dovete fare, vedendo quel che vi tocca vedere, lo strumento che usate per scrivere si rovina e si smussa. Ma preferisco che sia smussato e dovergli ridare forme e affilarlo di nuovo sulla mola, sapendo di avere qualcosa da scrivere, anziché averlo lucido e brillante e non aver niente da dire, averlo liscio e ben oliato, ma inutilizzato, in un cassetto ». Scrivendo così, certamente Hemingway non pensava al cinema. E' probabile che non ci pensi mai. Tuttavia ogni discorso critico che riproponga la profonda frattura tra il romanziere di *Addio alle armi* e la sua dimensione cinematografica, sforbiciata dalla lunga serie dei riduttori, è già contenuto in quelle secche frasi. « Lucido e brillante... liscio e ben oliato ». E in un cassetto; ecco il cinema di Hemingway da più di vent'anni a questa parte. Gli spensierati tradimenti non hanno risparmiato quasi nessuna delle sue opere principali. Da Borzage nel '33 a King nel '52 (non anticipiamo le apprensioni sui lavori che sono in corso d'attuazione), Hollywood ha fatto del suo meglio per comprovare che dopo tutto il terribile Hemingway non aveva niente da dire, fuorchè in una linea di vaga geografia erotica ed esotica allettante per numerose indicazioni esterne. Di queste, infatti, si è abbondantemente servito; rilisciando e tirando a lucido, appunto, ogni elemento che non risultasse abbastanza familiare con l'ambiente del medio cinema, e lasciando decisamente fuori delle palizzate l'artista autentico, irsuto e geniale, che ancor oggi è fra le voci più emozionanti della letteratura di tutto il mondo.

Recriminazioni del genere sono cosa vecchia, si sa. Di questo passo lasciato Hemingway, si potrebbe cominciare a dolersi del cattivo e grossolano uso di Faulkner nel cinema, e continuare lamen-

1951: The Red Badge of Courage (*La prova del fuoco*).

The Red Badge of Courage.

1952: The African Queen (La « Regina d'Africa »).

The African Queen. Katharine Hepburn, Humphrey Bogart.

1953: Beat the Devil (*Il tesoro dell'Africa*). Peter Lorre, Marco Tulli, Robert Morley.

1953: Moulin Rouge.

1954-'56: MOBY DICK. Richard Basehart, Gregory Peck.

MOBY DICK.
Gregory Peck.

tando certe capziose traduzioni filmistiche di Steinbeck e Caldwell; e poi fare l'intero giro del globo senza mutare una virgola dovunque vi sia una società di produzione cinematografica. Se oggi se ne riparla a proposito di Hemingway, senza alcuna intenzione di allargare il discorso, è perchè qualche precisazione appare urgente. *Addio alle armi*, in una nuova versione diretta di John Huston, sarà girato tra poco. Intanto il vecchio equivoco sullo scrittore Hemingway, che venne organizzato, da noi, negli anni fascisti, e rinfocolato dopo la guerra per una ritardata e faziosa « quérelle » sull'arte politicizzata (alla quale Hemingway si ero sottratto ad occhi aperti già molto tempo prima) si riaddensa, favorito anche — è permesso crederlo — dalle perniciose e infedeli volgarizzazioni che sono stati, ad oggi, i film hemingwayani già veduti. Tali prospettive sovrapposte non possono non dare dello scrittore un profilo assolutamente errato ed oltraggioso sotto tutti gli aspetti.

La brutale onestà letteraria di Hemingway non è di quelle che si comprano. Possiede la somma primitività di contatti, la percezione libera dei rapporti fondamentali d'esistenza che sono propri dell'uomo solo, ricco di una indipendenza di scelta, eppure cacciato eternamente dallo straordinario, inguaribile flagello del « taedium » americano. Nè il naturismo nè il whisky lo guariscono, e il giro del mondo è in realtà una lunga corrida con la propria morte. Nulla di morboso. Una coscienza che nulla toglie alla sua opera di vigore vitale, di necessità di lotta. Solo una attenzione scrutatrice, instancabile per le leggi ultime dell'uomo, una sorta di saggia accettazione che è nei contadini delle antiche terre, negli indiani del Fiume Nero, nei vecchi baschi che tengono la bara sotto il letto, e non perdono il sonno. Il rispetto per un patto stipulato, che si trova anche nel Santiago di « Il vecchio e il mare ». Alla ricerca dei termini di questo patto, Hemingway ha girato gli Stati, la Spagna, l'Africa, Parigi, l'Italia; i suoi romanzi e i suoi racconti ne segnano le clausole. La prima sensazione che se ne trae è di un vigoroso cinismo, vitale, ciclonico, impudente e senz'amore; un altro modo, anch'esso dannunziano, di « vivere inimitabile », che riesce a rendere in termini di classicità gli emblemi nazionali d'America nel decennio del jazz. Ma non è vero. Hemingway cerca i suoi simili e ruvidamente li ama. La sua aspirazione ad una comunanza di vita è sincera; soltanto, è un uomo senza retorica, conosce il prezzo delle persone e dei sentimenti, sa — i suoi

libri lo dicono con parole staccate e nude — che potrà raggiungere il senso segreto della vita solo nella durezza della solitudine e nella contemplazione assidua della morte. Francamente prestabilita è la solitudine di Hemingway, inquieta, errabonda, ritmata dal leitmotiv di infiniti « drinks » marcatempo divenuti un rituale estetico, un gesto che completa un'armonia; non riusciamo a vederla come un atto di pessimismo. Fa pensare piuttosto all'isolamento « positivo » dei grandi trasvolatori, di Lindbergh solo sullo « Spirit of St. Louis », o all'isolamento nella folla di certi indimenticabili personaggi del romanzo americano, come il « grande Gatsby ». Quanto all'esplorazione della morte, è una tecnica che per Hemingway è divenuta, in capitoli celebri, molte volte occasione d'arte. La caccia grossa, la plaza de toros, l'alcool, tutte arene per un identico spettacolo. Qualche volta l'esercizio diventa più diretto, è la guerra, sul fronte italiano del '17, o in Spagna vent'anni più tardi, a fornire scenario e materiale.

Gioverà pure nominare, nella catologazione, i brevissimi e significativi intermezzi ai 49 racconti, dove la presenza della fine dell'uomo — sulla sedia elettrica, davanti al plotone d'esecuzione, nelle trincee, di fronte al toro — si riveste d'una formidabile potenza evocativa, apparentemente forse incuriosa, ma pervasa di elettrizzante plasticità: *Maera giaceva immobile, con la testa fra le braccia, il viso nella sabbia. Si sentiva caldo e irrigidito per la perdita di sangue. Ogni volta sentì il corno arrivare. Qualche volta il toro lo urtò soltanto col muso. Una volta il corno lo attraversò da parte a parte ed egli lo sentì entrare nella sabbia. Qualcuno teneva il toro per la coda. Imprecavano e sbattevano la cappa sul muso della bestia. Poi il toro se ne andò. Alcuni presero Maera da terra e cominciarono a correre portandolo verso le barriere lungo il passaggio sotto le tribune e fino all'infermeria. Deposero Maera su una branda ed uno uscì a chiamare un dottore. Gli rimasero lì in piedi. Il dottore arrivò di corsa dal corral dove stava ricucendo i cavalli dei picadores. Dovette fermarsi e lavarsi le mani. Si udiva un enorme chiasso sulla tribuna soprastante. Maera sentì tutto diventare più grande sempre più grande poi più piccolo sempre più piccolo. Poi diventò più grande sempre più grande sempre più grande e poi più piccolo sempre più piccolo. Poi tutto cominciò a correre veloce sempre più veloce come quando si accelera un film. Allora Maera morì.*

Brani simili hanno alimentato la supposizione di un Hemingway cinematografico, affezionato ad una immediata suggestione rappresentativa. Ma il centro autentico del testo rimane fisso ai nessi insostituibili di una smaliziatissima formazione stilistica, che male tollererebbe un esperimento di traduzione. Del resto con la citazione volevamo semplicemente ribadire che questi telegrafici « ritratti della morte » sono altrettanti cartelli indicatori per avvicinarci al più genuino Hemingway, e alla sua istintiva premonizione delle catastrofi. Tra le varie cerimonie del suo pellegrinaggio, la corrida resta ancora, forse, la più affascinante in questa direzione; la morte di Maera raccontata da Hemingway contribuisce, per esempio, a spiegare il volto misterioso del celebre Manolete, quale lo vedemmo in alcune inquadrature di *Torero*.

D'un tale scrittore, beone, capace di far della « bohème » in una tenda sulle verdi colline d'Africa, individualista ad oltranza ma condannato a far proprio ogni rintocco di campana per la morte di una gazzella o di un « picador », non è difficile sfigurare la fondamentale integrità artistica per trasformarlo in un « ribelle senza causa », pornografo, corruttore, negatore del patriottismo americano e dei patriottismi altrui. E' quanto gli è toccato a più riprese, un po' dappertutto, e da noi con particolare virulenza precisamente per il romanzo « Addio alle armi », che è un romanzo sulla sopravvivenza umana nelle alterne e oscure fasi della guerra. *A Farewell to Arms* fu anche il primo film tratto dall'opera di Hemingway, nel '33, con Gary Cooper nella parte del protagonista e Helen Hayes in quella dell'infermiera. Comprensibilmente, non approdò ai nostri lidi; persino le consuete notizie di lavorazione e il materiale fotografico furono severamente censurati. Sul film di Borzage mancano quindi notizie dirette; ma per quanto se ne apprende dalle storie del cinema, fin da allora il whisky dello scrittore n'esce abbondantemente annacquato.

Quattro anni dopo, al tempo della guerra civile spagnola, Hemingway accetta per la prima ed unica volta di collaborare a un copione. E' l'epoca in cui si avvicina ad una « causa » politicamente definita, senza scendere con questo a nessun compromesso nella sua responsabilità di artista. Finirà ugualmente per deludere amici ed avversari, proprio perchè nella continuazione del suo lavoro (e particolarmente nel romanzo « Per chi suona la campana ») mirerà a tener fede soltanto a se stesso. Intanto, va

con Ivens e l'operatore John Ferno fino alle prime linee dei repubblicani per cogliere dal vivo il materiale di *Spanish Earth*, documentario destinato alla raccolta di fondi a favore della causa governativa presso Roosevelt e le nazioni democratiche europee. Altri scrittori e commediografi americani cooperano all'iniziativa; tutti prestano la loro opera gratuitamente. Mancano, nuovamente, dati precisi sull'effettivo contributo di Hemingway al film di Ivens, e sul valore di questo contributo. Ecco ad ogni modo quanto dice di *Spanish Earth* la scheda redatta nel 1951 su Joris Ivens da parte della Federazione italiana circoli del cinema: « Il film contrappone continuamente scene di lavoro e di pace alle scene di guerra, e anche in queste ultime sempre viva è la presenza cosciente della difesa accanita dei valori della vita. Il film si inizia con il lavoro nei campi: nelle immediate retrovie i contadini progettano e realizzano canali d'irrigazione per fecondare terre aride; si improvvisano ingegneri, così come altri uomini si improvvisano soldati o addirittura istruttori. La parte centrale del film fu girata a Madrid e presenta alcuni episodi della lotta eroica di questa città e delle sofferenze della popolazione. L'episodio fondamentale, verso la fine, è il racconto della battaglia di Brihuega, per la salvezza e il controllo di un ponte sulla strada dei rifornimenti per Madrid. In questa battaglia vi erano combattenti italiani dalle due parti: il battaglione Garibaldi (e si riconoscono nel film Randolfo Pacciardi, Pietro Nenni, Ilio Barontini) e i « volontari » fascisti. Nell'edizione inglese di *Spanish Earth* vien presentata una lettera trovava su un caduto fascista: "Ci avevano detto che saremmo andati a lavorare in Abissinia, ma ora ci troviamo in un altro Paese, in circostanze molto dure". Non potevano dire di essere in Spagna. Il finale del film è ancora un invito alla vita, al lavoro, alla speranza. Mentre i combattenti spagnoli e quelli delle brigate internazionali riescono a mantenere sgombra la strada dei rifornimenti per la capitale, i contadini irrigano le terre e l'acqua scorre nei nuovi canali ».

Un quadro più personale sulla guerra di Spagna Hemingway lo darà con il nuovo romanzo « Per chi suona la campana », che corregge e riesamina la disciplina del documentario di propaganda e riconferma l'ostinata decisione d'autonomia nello scrittore. Il ponte di Brihuega cinematografato da Ivens è probabilmente lo spunto per la missione di Robert Jordan tra i miliziani (un ponte da far

saltare per chiudere la strada dei rifornimenti al nemico), e anche una intima solidarietà nel personaggio americano verso i personaggi della tragedia spagnola può far pensare a un'adesione più che letteraria. Ma i termini sono maggiormente estesi, l'« engagement » è sacrificato ad un estremo bisogno di chiarezza e di riconoscimento. Ancora una volta il cinema, acquistando i diritti di « Per chi suona la campana », si arresterà a dati più superficiali, farà un film d'amore, di gloria e di macchiette, e trasformerà la fine di Jordan in un romantico tributo dell'uomo civile per il riscatto dei selvaggi, nè più nè meno che la sorte del tenentino umanitario di certi « western », sostenitore dei diritti degli indiani contro le sopraffazioni dei possidenti bianchi.

Hollywood, abbiamo detto, bandisce le idee di Ernest Hemingway, non però la sua influenza. Lo riscrive, lo capovolge, ma non le è possibile ignorarlo. Vi sono anche nelle aree del cinema, così truccate e gelose, talune in cui non ci si può recare senza la mediazione di Hemingway: quelle dei pescatori ricchi e poveri di Key West in Florida, per esempio. Fatalmente, una casa cinematografica penserà un giorno o l'altro ad « Avere e non avere », e s'incaricherà di rendere « lucido e brillante », e magari edificante, il soggetto del romanzo. E' quanto accade nel 1944, e il concorso di William Faulkner alla sceneggiatura (che del resto dev'essere stato meramente platonico) non impedisce al libro di diventare, come film, un'ingiuriosa « edizione purgata », un saggio di americanismo d'azione per gli istituti medi. Felice, fino a un certo punto, poteva essere la scelta del protagonista destinato a incarnare Harry Morgan: Humphrey Bogart, il più rilevato e il più hemingwayano degli attori dell'epoca. E persino la scelta del regista, Howard Hawks, cioè un uomo che in altri tempi non s'era privato del piacere di fare il franco tiratore in piena Hollywood. Ma la combinazione fallisce ugualmente. *Acque del Sud* (è il titolo italiano di « Avere e non avere ») tradisce o strappa le pagine più nobili del romanzo, in un assurdo intento di moralizzazione, di santificazione, e tramuta la possente plastica umana del contrabbandiere Morgan in una psicologia simpaticamente divistica, di cittadino avventuroso, galante, quasi astemio e riverente all'« Old Glory » sul pennone. Fra tutti i tradimenti all'arte di Hemingway, questo ci pare il più ostentato e il più riprovevole; al punto da farci guardare con maggior benevolenza alla seconda versione di « Avere

e non avere » che Michael Curtiz realizzò sei anni dopo, nel 1950, e che si chiamò *Golfo del Messico*. Qui un'attenzione più stimabile si avverte per la sostanza del testo originale. Sia pure nella solita forma riassuntiva, e « proibizionista », la sceneggiatura di Ranald McDougall ha tentato di non perdere completamente di vista personaggi e caratteri di Hemingway; e gli interessi del romanzo riescono a trapelare talvolta, come intuizioni e allusioni fuggevoli, sotto le parole troppo sorvegliate e il linguaggio formale dei « plein air » marinareschi. Un altro dato per agevolare questo tipo di sommarie indicazioni contenute nel film era la recitazione di John Garfield (Harry) e di Phyllis Taxter (Mary Morgan). Alla scuola artistica di un Bogart (non tanto per *Acque del Sud*, quanto per altri film particolari, ad esempio *Il grande sonno*) e di un Garfield, è unicamente legata in qualche modo al cinema la condizione umana dell'opera di Hemingway, il suo rispetto per la vita e per la morte, il suo culto per l'amore terrestre, e addirittura la sua tecnica peculiare di racconto.

Ma esiste forse un'altra eccezione ancora: i famosi dieci minuti di *I gangsters* di Siodmak, che ricorrono — caso unico — al dialogo dello scrittore, quali si può leggere nel racconto « Gli uccisori », con pochissime modifiche e cercando di mantenere intatto il clima agghiacciante del bar in cui si sta maturando l'uccisione dello Svedese. Il racconto è girato, si può dire, per intero, con notevole aderenza drammatica e sicura abilità di « suspense », e il dialogato tolto di peso da Hemingway esplica in questa tensione una parte considerevole (si tratta fra l'altro di un Hemingway in eccezionale forma). Purtroppo il film si serve della sequenza come di un semplice piedistallo per il soggetto vero e proprio, che ricama liberamente sullo Svedese minacciato, aggiunge sparatorie e altri effetti, recluta Ava Gardner come materiale plastico, e diventa a conti fatti un elegante modello di calligrafismo nero, genere assai in voga nel 1945. Ciò non toglie che quei dieci minuti iniziali siano veramente l'unica concreta lettura cinematografica finora sperimentata su un Hemingway non adulterato. L'episodio porta in causa inoltre il problema del dialogo cinematografico americano, perchè, se Hemingway è eminentemente uno straniero a Hollywood, allignano benissimo nella città molti sceneggiatori hemingwayani, uomini abili di solito, che sanno riecheggiare lo scrittore nel verso e nei limiti voluti dalle case produttrici ogni volta che

ciò sia conveniente. Gli esempi potrebbero essere numerosissimi, e non ci fermeremo a scegliere: ma per un sensibile contrappunto narrativo tra dialogo e « drinks », dove la derivazione è accentuatissima, per l'impostazione inconsueta, un po' sospesa, dei personaggi, torna alla mente fra i tanti un film minore di Nicholas Ray, *Il diritto di uccidere* (1950). E naturalmente vi sono casi più importanti: senza una consultazione meditata e severa di « Fiesta » e di « Morte nel pomeriggio », Robert Rossen e il suo sceneggiatore John Bright non sarebbero pervenuti, molto probabilmente, alla magnifica cronaca sulla paura nell'arena, che è *Fiesta d'amore e di morte*. L'insegnamento di Hemingway in tale circostanza è indiretto, ma quanto mai percepibile anche nelle spezzature quasi noncuranti dell'azione cinematografica, forse desiderosa di « fotografare » con fedeltà il *tempo* personalissimo e sconcertante dello scrittore.

Un altro tentativo, più ingenuo, di rendere disponibile Hemingway in sede cinematografica si ritrova in *Passione selvaggia* di Zoltan Korda, tratto dal racconto « Breve la vita felice di Francis Macomber ». Korda si attiene puntigliosamente, fin dove può, alle indicazioni letterali, ma il soggetto reclama un avvicinamento che non tenga conto delle sole regole di sintassi, e si coagula fastidiosamente in una avventura amorosa nella giungla, psicologicamente poverissima e ben lontana dal bersaglio. L'attore Robert Preston, oltre tutto, non sarebbe stato in nessun caso della statura necessaria per rendere adeguatamente la penetrante e contraddittoria vigliaccheria di Francis Macomber, personaggio che è già classico nell'opera di Hemingway. Ma si tratta specialmente di un processo di logica interna, scavato nel fondo del racconto, che Korda non si era nemmeno provato ad indovinare. Il cinema sano ed approvato è un fatto d'ordine; a certi meandri è meglio non avvicinarsi. Eccezion fatta per Hawks, forse, i registi di Hemingway sono stati tutti « uomini d'ordine ». Il John Huston del nuovo *Addio alle armi* verrebbe in certo modo a rompere la tradizione. L'autore di *Il tesoro di Sierra Madre,* di *La prova del fuoco* e di *Moby Dick* si è comportato sempre tutt'altro che da referendario. Ma questo non deve lusingarci troppo; certi segni, certi accorgimenti mostrano fin d'ora che *Addio alle armi* non sarà portato a termine senza inframmettenze, malgrado i diplomatici compromessi preventivi di Mister Selznick (e Alberto Sordi è già sotto contratto).

Il citato *La prova del fuoco* sta a ribadire quale sia oggi il limite d'autonomia di un grande regista.

Gli altri filibustieri dell'Ernest Hemingway cinematografico sono stati Jean Negulesco con *La sua donna,* nel 1950, e Henry King con *Le nevi del Chilimangiaro,* nel 1952: quest'ultimo film particolarmente si accanisce con finta ingenuità a falsificare lo specifico mondo dello scrittore, sospingendolo verso abissi di « pruderie » e di cattivo gusto. Eppure King è di fronte, si noti bene, ad un racconto che meglio di ogni altro si spoglia nella confessione e percorre, attraverso l'agonia di Harry, tutto il misterioso mondo hemingwayano. Viceversa, nulla si salva, e il protagonista diventa un cacciatore di femmine, ben protetto da un intellettualismo che si esprime nel linguaggio dei maîtres d'hôtel.

Tale è Ernest Hemingway, al cinema, nell'illustrazione che il film americano ha dato di lui, e che porta ancora acqua al molino di coloro che si ostinano a crederlo un nemico del genere umano, una sorta di « indipendente » del materialismo felice, uno spauracchio bestemmiatore degli zoofili e dei nazionalisti; e anche al molino di chi lo accusa semplicemente di conformismo mascherato. Hemingway, quello autentico, è altrove, preso dal suo mestiere di vivere, rassegnato, coraggioso, maleducato, intento alla lunga corrida personale. Ci piacerebbe dire che aspetta ancora il suo regista, se non sapessimo che Hemingway, dal cinema, non si è mai aspettato niente.

Filmografia

1933: A FAREWELL TO ARMS - *produzione*: Paramount - *regìa*: Frank Borzage - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Benjamin Glazer e Oliver H. P. Garrett - *interpreti*: Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou, Henry Armetta.

1937: SPANISH EARTH (documentario) - *produzione*: Contemporary Historians Inc. (indipendente) - *regìa*: Joris Ivens - *girato con la collaborazione di* Ernest Hemingway, John Dos Passos, Archibald Mac Leish, *per conto dei comitati popolari e di artisti costituitisi negli Stati Uniti per sostenere la causa del governo repubblicano spagnolo.*

1943: FOR WHOM THE BELL TOLLS (Per chi suona la campana) - *produzione*: Paramount - *regìa*: Sam Wood - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Dudley Nichols - *interpreti*: Gary Cooper, Ingrid Bergman, Katina Paxinou, Akim Tamiroff.

1944: TO HAVE AND HAVE NOT (Acque del Sud) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Howard Hawks - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Jules Furthman e William Faulkner - *interpreti*: Humphrey Bogart, Laureen Bacall, Walter Brennan, Dan Seymour.

1945: THE KILLERS (I Gangsters) - *produzione*: Universal - *regìa*: Robert Siodmak - *soggetto*: dal racconto omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Anthony Veiller - *interpreti*: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmund O'Brien, Albert Dekker.

1947: THE MACOMBER AFFAIR (Passione selvaggia) - *produzione*: United Artists - *regìa*: Zoltan Korda - *soggetto*: dal racconto « The Short Happy Life of Francis Macomber » di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Casey Robinson e Seymour Bennett - *intepreti*: Gregory Peck, Joan Bennett, Robert Preston, Reginald Denny.

1950: UNDER MY SKIN (La sua donna) - *produzione*: Fox Film - *regìa*: Jean Negulesco - *soggetto*: dal racconto « My Old Man » di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Casey Robinson - *interpreti*: John Garfield, Micheline Presle, Luther Adler, Steve Geray.

THE BREAKING POINT (Golfo del Messico) - *produzione*: Warner Bros - *regìa*: Michael Curtiz - *soggetto*: dal romanzo « To Have and Have Not » di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Ronald McDougall - *interpreti*: John Garfield, Patricia Neal, Phyllis Taxter, Juano Hernandez.

1952: SNOWS OF KILIMANJARO (Le nevi del Chilimangiaro) - *produzione*: Fox Film - *regìa*: Henry King - *soggetto*: dal racconto omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Casey Robinson - *interpreti*: Gregory Peck, Susan Hayward, Ava Gardner, Hildegarde Neff.

Nel 1955 sono state iniziate le riprese del film THE OLD MAN AND THE SEA, con Spencer Tracy, dal romanzo omonimo di Hemingway. Lo scrittore compare in alcune inquadrature del film.

Sono attualmente in lavorazione:

A FAREWELL TO ARMS - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Ben Hecht - *interpreti*: Rock Hudson, Jennifer Jones, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Franco Interlenghi - *produzione*: David O. Selznick per la 20th Century Fox.

THE SUN ALSO RISES - *regìa*: Henry King - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *interpreti*: Tyrone Power, Ava Gardner, Mel Ferrer, Errol Flynn, Robert Stack - *produzione*: Darryl Zannuck *per la* 20th Century Fox (esterni nel Sudamerica).

(a cura di TINO RANIERI)

Note

Una Settimana di cinema spagnolo

Fino a qualche anno fa tutte le volte che si accennava al cinema spagnolo non si poteva non sorridere con una sorta di divertita compassione. Quel che di spagnolo era giunto a Venezia o in qualche sudata sala d'agosto era di un livello così scadente — sia da un punto di vista tecnico che da quello artistico — che l'affermazione « gli spagnoli fanno i film più brutti del mondo » era diventata una specie di non smentibile luogo comune.

Poi cominciarono a giungere nei cinema iberici i film « della realtà » italiani: sia pure lentamente — nessun regime può completamente annullare la teoria dei vasi comunicanti — s'incominciò a consentire timidi scambi culturali. Ed i frutti non mancarono: già nel non straordinario Guerra de Dios *di Rafael Gil apparve evidente che* qualcosa *i cineasti spagnoli avevano appreso dai loro colleghi d'oltrepirenei. Poi sull'orizzonte cinematografico di Madrid comparve Juan A. Bardem e Luis García Berlanga. Fu come se una ventata avesse sconvolto una palude stagnante, come se un ciclone ne avesse sommosso le acque, come se un nuovissimo aratro meccanico, mordendo profondamente, avesse rivoltato una terra arata fino a quel momento con un antidiluviano aratro a chiodo. E da questa invisibile, pacifica, ma inarrestabile rivoluzione — una rivoluzione che lanciava una specie di ponte ideale tra la terra di Cervantes e l'Italia di Rossellini, di Zavattini e di De Sica: un ponte che annullava quelle che sembravano « impossibilità » quasi fisiche — nacque una cinematografia spagnuola nuova. E giunsero fino a noi — a darci la buona novella —* Comicos *e* Bienvenido, Mister Marshall, Felices Pascuas *e il per più aspetti notevole, anche se discusso,* Muerte de un ciclista, *la favola bella, semplice, divertente, e un po' patetica di* Calabuch, *dopo che un ungherese trapiantato a Madrid, Laszlo Vajda, aveva tentato con successo il racconto di una fiaba in chiave realistica con* Marcelino pan y vino. *Poi la grande affermazione veneziana di quest'anno e il primo degli « scambi » culturali-cinematografici con il nostro paese, la settimana del cinema spagnolo a Roma.*

Questa recentissima manifestazione ha confermato che in Ispagna, accanto alle forze tradizionali e meno « aperte », esistono prepotentissime forze « nuove » che non temono, pur rimanendo fedeli ad una tradizione nazionale validissima, di peccare di anticonformismo: forze « nuove » che catalizzano, attorno ai Berlanga ed ai Bardem, tutto un movimento di idee che non potrà essere soffocato. Tanto è vero che anche il meno giovane Vajda, nel suo Tarde de toros *(che ha aperto la Settimana), pur accettando una trama*

con alcuni luoghi comuni, con situazioni già scontate, ha inteso il bisogno di osservare con occhio meno distratto e meno superficiale del solito la realtà umana dei toreri: una realtà che fino ad oggi (ove si eccettuino quel The Brave Bulls *dell'americano Robert Rossen, presentato in Italia con il perfido titolo* Fiesta d'amore e di morte, *che, per la prima volta, andò « controcorrente » e l'eccellente* Torero *del messicano Carlos Velo, presentato a Venezia nello scorso agosto) era stata sopraffatta una tradizione romantica che deriva da* Sangue e arena *di Blasco Ibañez. Anche nella storia raccontata da Vajda le vicende personali dei tre toreri (l'anziano che ha perduto i favori degli « aficionados » ma che con uno sforzo di volontà ritrova se stesso e riconquista le simpatie del pubblico; un giovane « novillero » che solo alla fine riesce a vincere il pauroso ricordo di una cornata ed a laurearsi « matador »; infine un maturo idolo delle folle nella pienezza della gloria) sono un po' lo spezzamento dell'unica vicenda inventata da Blasco Ibañez: anche nel film di Vajda le scenette marginali sono di cattiva lega e quasi urtanti. Ma ad un certo momento la vera essenza della corrida, quel misterioso fascino celebrato ripetutamente da Hemingway, ha « preso » il mestierante Vajda e lo ha costretto a realizzare uno dei documentari più belli e più autentici sullo stile, la personalità ed il temperamento di tre matador: Domingo Ortega, il più classico, Antonio Bienvenida, il più appariscente, ed Enrique Vera, il più irruento: gli stili di tre scuole diverse, la castigliana, l'andalusa e quella moderna che assomma elementi e modi dell'una e dell'altra. Ed è questa la parte più valida del film che, appunto per essa, supera il facile romanticismo della impostazione delle storie.*

Ma la riprova che « qualche cosa » sta accadendo in Spagna, coloro che non avevano assistito alle visioni veneziane l'hanno avuta con Calle Mayor *di Bardem, indubbiamente il più geniale, coltivato ed « aperto » regista iberico. Egli, parafrasando il nostro Zavattini, ha più volte affermato: « Crediamo che il nostro cinema debba acquistare una personalità nazionale creando pellicole che riflettano la situazione dell'uomo spagnolo, le sue idee, i suoi conflitti e la sua realtà nelle epoche trascorse, ma più ancora ai giorni nostri ». E, convinto di essere nel giusto, il trentaquattrenne regista madrileno, dopo aver interessato la critica con i suoi già citati* Comicos, Felices Pascuas *e* Muerte de un ciclista, *ha continuato nella stessa direzione, realizzando* Calle Mayor. *Nel suo desolato racconto, Bardem pone a contatto lo spettatore con l'amara realtà della vita di provincia: con quella vita grigia ed opaca — una « non vita » — che è scandita dal suono della campana, dal passaggio dei seminaristi che tre a tre rientrano in città e dalla passeggiata obbligatoria, il « paseo » nella « calle mayor »: di quella vita che non ha altre emozioni se non il cocktail del giorno al caffè Miami, le lunghe partite a bigliardo del « circulo recreativo », il film americano in technicolor, la recita dei filodrammatici, la processione di primavera, il grande ballo annuale al Casino e le serate trascorse « chez Madame Pepita », nella città vecchia, là dove vivono le ragazze « che non hanno nulla da perdere ». E' la noia, insomma, che plumbea, accidiosa grava sulla cittadina, che addormenta gli animi, per cui gli uomini e le donne si lasciano solamente vivere.*

Ma per vincerla, questa noia che ritma ogni ora e ogni minuto, bisogna pur fare qualche cosa: e i « vitelloni », gli sfaccendati della cittadina, inventano le burle, spesso grossolane e atroci. Il cervello più fertile per questo genere di attività che incrina talvolta l'atmosfera stagnante, è Luis che, insieme con Luciano, Calvo e il Doctor spediscono, una mattina, appena l'alba affievolisce le luci smorte dei fanali notturni, quattro candelieri e una bara a casa della vittima predestinata. Con loro c'è anche Juan che, arrivato da Madrid pieno di entusiasmo dopo aver completato gli studi, pian piano ha dimenticato i progetti ambiziosi, per accordarsi spiritualmente con le « anime morte » del caffè Miami. E Luis pensa di affidare a Juan l'esecuzione di una burla che promette di essere gustosa e di procurare un grande divertimento a tutta la cittadina. Perchè c'è Isabel che vive sola, con la madre e la vecchia balia: da quando, diciott'anni fa è uscita dal collegio (ora ne ha trentacinque) ha compiuto ogni giorno il « rito » della passeggiata nella « calle mayor »; ma l'una dopo l'altra, anno dietro anno, le sue amiche si sono sposate, hanno avuto dei figli: e lei è rimasta sola, povera « solterona », senza speranza a passeggiare in su e in giù, senza che un uomo l'abbia mai guardata, sentendosi ripetere, con la inconsapevole ferocia divertita della buona gente *di provincia, « Isabel, porquè no te casas? Isabel no tienes novio? » (Perchè non ti sposi Isabella? Isabella non hai un fidanzato?): è gentile e tranquilla, Isabel: ed a lei si rivolgerà Juan come un innamorato, le dichiarerà un amore che non prova (sì, le voglio bene — dirà ad un suo amico — come si può volerne ad un animale zoppo, ad un essere malato) e, la sera del gran ballo al Casino ci sarà da scoppiare dalle risate.*

Isabel cade nella rete: è felice, tanto felice che ha quasi paura che qualche disgrazia possa capitarle, perchè lei crede che, per legge d'equilibrio, ad una gioia debba seguire un dolore e viceversa: ma Juan, che ha cominciato mentendo, anche quando sente vergogna di quel che sta facendo, non ha il coraggio di dire la verità: invano Tonia, una delle « ragazze che non hanno nulla da perdere » gli consiglia di raccontare tutto a Isabel per uscire dal vicolo cieco in cui s'è cacciato ed ha cacciato l'incolpevole « salterona »: Juan è un debole, un vile e continua ad aggiungere menzogna a menzogna. Ma ormai il gran ballo è imminente: Isabel è rapita al pensiero che quest'anno, per la prima volta, non rimarrà seduta sulla solita sedia nella sala piena di ghirlande: gli amici di Juan pregustano la gioia feroce per la conclusione imminente della burla. Juan non parla: non avrà il coraggio di dire la verità: penserà per un attimo al delitto, penserà anche al suicidio: ma egli è un debole, incapace di un qualsiasi gesto di « forza » e si eclisserà. Sarà Federico, l'unico ed autentico amico di Juan, a raccontare tutto ad Isabel. La ragazza è come impietrita: invano Federico le consiglierà di andarsene, di fuggir via dalla cittadina, lontano dalle risate perfide che la sommergeranno.

Questa storia amara, quasi disperata, Bardem ha inventato, articolato in sceneggiatura e poi tradotta in immagini: una favola crudele che, sia per il contenuto che per la forma con cui l'autore l'ha raccontata, denuncia chiaramente le fonti a cui Bardem ha attinto: il René Clair di Grandi manovre

per il fulcro della favola, il Fellini de I vitelloni *e Antonioni nei suoi modi più tipici. Ma mentre in* Muerte de un ciclista *Bardem aveva sovrapposto alla* propria *personalità quella degli autori dei prototipi, in* Calle Mayor, *anche se talvolta giunge fin quasi alla citazione (la passeggiata notturna dei cinque sfaccendati ricorda, pur in qualche dettaglio, il nostro Fellini, il modo di inquadrare i due protagonisti è simile a quello di Antonioni, ecc.) egli riesce a far* suoi *i modi degli ispiratori, dopo averli studiati, analizzati ed assimilati. Sicchè egli supera l'« imitazione » in un vero e proprio stile che, solo qualche volta, ha piccoli cedimenti: insomma egli usa le reminiscenze come fonti di ispirazione, riuscendo a creare un suo personale modo attraverso il punto di vista da cui osserva la* sua *cittadina di provincia e gli esseri che vi vivono: insomma — ripeterò qui una similitudine che mi parve appropriata quando vidi per la prima volta il film a Venezia — egli usa le « reminiscenze » alla stessa maniera in cui tre scrittori diversi — ma scrittori autentici — riescono a creare opere* personali *pur usando macchine da scrivere con gli identici caratteri, pur usando molte parole attinte da vocabolari eguali. E il punto di vista, che rinnova quello che — se mancassero la forza e la convinzione interiori di Bardem — sarebbe solo replica, ripetizione, è quello di un uomo che osserva cose, personaggi, ambienti che vivono in una* realtà spagnola, *che sorprende, nei giorni e nelle notti di Spagna, e che restituisce, per la conoscenza « acuta ed insieme feroce » della gente del suo paese, con una verità, filtrata attraverso una « tenerezza amara », quegli esseri, quegli ambienti e quelle cose di fronte a cui l'artista si trova in una posizione decisamente critica.*

Il racconto è nitido e si articola in un susseguirsi di scene realizzate con mano maestra: una mano maestra che ubbidisce, piegando i mezzi espressivi in funzione del fine propostosi, ad una sensibilità ricca e lucidissima, al gusto per il dettaglio rivelatore, alla serietà con cui l'autore ha lavorato attorno al soggetto, modificato e rielaborato più volte fino a raggiungere la stesura definitiva che meglio esprimesse i sentimenti, le idee di questo cineasta freddo e appassionato, capace di eccitare la commozione anche nel momento in cui si abbandona alla satira. Egli è stato coadiuvato nella sua fatica da eccellenti collaboratori: prima tra tutti la bravissima Betsy Blair che, con una gamma infinita di espressioni, ha costruito la sua dolente Isabel, immettendole una sperduta tenerezza e un delicato pudore. Attorno a lei, calibrati ed efficaci, José Juarez, Dora Doll, Yves Massard, José Calvo, ecc.

Questo, dunque, il gioiello della « settimana »: una rassegna che comprendeva anche la presentazione del modesto Historias de la radio *di José Luis Saenz de Heredia — un film ad episodi di cui solo l'ultimo si anima per un certo umore che ricorda, sia pure da lontano, quello di Berlanga —,* Pasion en el mar *di Arturo Ruiz Castillo, che sembra uscito dai « cantieri napoletani » del nostro Amoroso,* La fierecilla domada, *trasposizione in chiave spagnola della « Bisbetica » shakespeariana cucita, come un vestito su misura, da Antonio Roman sulla vivace Carmen Sevilla,* e Embajadores en el infierno *di J.M. Forqué,* uno Stalag 17 *in diciottesimo, scopertamente realizzato per propaganda politica. Sicchè, al tirar delle somme, anche se una*

sola opera tra quelle presentate ha meritato un lungo discorso, la prima Settimana del cinema spagnolo è stata assai utile: perchè ci ha permesso di fare il punto, di tirare un po' le somme sull'attuale momento del cinema iberico: un cinema che, pur attraverso difficoltà non di carattere tecnico, possiede nell'assente Berlanga e nel presente Bardem due forze vive che, se non soffocate dal conformismo, potranno realizzare opere di grande interesse.

GAETANO CARANCINI

TARDE DE TOROS - *prod.*: Chamartin - *scenario*: Manuel Tamayo, Julio Coll e José Sanugini - *regìa*: Laszlo Vajda - *fotografia*: Enrique Guerner e Salvador Gil - *montaggio*: Julio Peña - *scenografia*: Antonio Simont - *musica*: José Muñoz Molleda - *colore*: Eastmancolor stampato in Technicolor - *interpreti*: Domingo Ortega, Antonio Bienvenida, Enrique Vera, Maruja Asquerino, Marisa Prado, Encarnita Fuentes, Jesús Tordesillas, Juan Calvo, Félix Dafauce, Manolo Morán, Jorge Vico, Jesús Colomer, José Isbert, Mariano Azaña, Amparo Martí, José Sepulveda, José Prada, Jacqueline Pierreux, Eduardo Vicente.

CALLE MAYOR - *prod.*: Suevia-Play Art-Iberia F. - *scenario*: J.A. Bardem - *regìa*: J.A. Bardem - *fotografia*: Michel Kelber - *montaggio*: Margarita Ochoa - *scenografia*: Enrique Alarcón - *musica*: Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui - *interpreti*: Betsy Blair, José Suarez, Yves Massard, Luis Peña, Dora Doll, Alfonso Goda, Manuel Alexandre, José Calvo, Matilde M. Sampedro, René Blancard, Maria Gamez, Lila Kedrova, Josefina Serratosa, Julia Delgado Caro, José Prada, Pilar Gomez Ferrer, Pilar Vela.

EMBAJADORES EN EL INFIERNO - *prod.*: P.C. Rodas S.A. - *scenario*: Torquato Luca de Teña - *regìa*: José Forqué - *fotografia*: Antonio L. Ballesteros - *montaggio*: Julio Peña - *scenografia*: Ramiro Gomez - *musica*: Salvador Ruiz de Luna - *interpreti*: Antonio Vilar, Rubén Rojo, Luis Peña, Mario Berriatúa, Manuel Dicenta, Miguel Gil Avalle, Mario Morales, Jacinto Martin, J. Luis Heredia, Pedro Fenollar, Antonio Prieto, José Franco, Ricardo Canales, Rolf Wanka, Reiner Penker, Javier Armet, Angel P. Aranda, Gisela Penker, Marilú Márquez.

HISTORIAS DE LA RADIO - *prod.*: Chapalo Films - *scenario*: José Luis Sáenz de Heredia - *regìa*: José Luis Sáenz de Heredia - *fotografia*: Antonio L. Ballesteros - *montaggio*: Julio Peña - *scenografia*: Ramiro Gomez - *musica*: Ernesto Halffter - *interpreti*: Francisco Rabal, Margarita Andrey, José Ibert, Angel de Andrés, José Maria Lado, Alberto Romea, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan José Menendez, Tony Leblanc, Juan Calvo, Pedro Porcel, José Luis Ozores, Adrián Ortega, José Orjas, Juan Vázquez, Gustavo Re, Maria Teresa del Rio, Nicolás Perchicot, Rafael Bardem, Xan Das Bolas, Francisco Bernal, Alicia Altabella, Felix Briones, Isabel Pallarés, Carlitos Acevedo, Antonio Fernandez, Carlos Osorio.

LA FIERECILLA DOMADA - *prod.*: Benito Perojo-Vascos Film - *scenario*: Villegas López, J.M. Arozamena, Colina e A. Román - *dialoghi*: A. Paso e M. Ozores - *regìa*: Antonio Román - *fotografia*: Antonio L. Ballesteros - *montaggio*: Antonio Ramirez - *scenografia*: Sigfredo Burman - *musica*: Augusto Alguero (figlio) - *colore*: Gevacolor-Agfacolor - *interpreti*: Carmen Sevilla, Alberto Closas, Claudine Dupuis, Raymond Cordy, Jacques Dynam, Manuel Gomez Bur, Joaquin Portillo (« Top »), Luis Sanchez Polak (« Tip »), Carlos Mendy, Gianni Glori, Manuel Guitián.

PASIÓN EN EL MAR - *prod.*: Eos Films di Madrid e Interamericana di Parigi - *scenario*: C. Pamplona, J. Vasallo e Ruiz Castillo - *regìa*: Arturo Ruiz Castillo - *fotografia*: José Fernandez Aguayo - *montaggio*: Rosita Graceli Salgado - *scenografia*: Tadeo Vilalba - *musica*: Salvador Ruiz de Luna - *colore*: Agfacolor - *interpreti*: Conrado San Martín, Pascalle Roberts, Jean Danet, Fernando Sancho, Maria Rivas, Mariano Azaña, Xan Das Bolas, Fernando Nogueras, Hector Sanchez, Pedro Valdivieso, Nicolás Plata, Pepito Moratalle, Rufino Inglés, José Prada, Manuel Guitián, Ramón Garcés.

I film

Recensioni di GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, ERNESTO G. LAURA, MORANDO MORANDINI TINO RANIERI, BRUNELLO RONDI, GIUSEPPE SIBILLA

Blackboard Jungle

(IL SEME DELLA VIOLENZA)

REGIA: Richard Brooks.

SOGGETTO: *da un racconto di* Evan Hunter. SCENEGGIATURA: Richard Brooks. FOTOGRAFIA: Russel Harlan. SCENOGRAFIA: Cedric Gibbons *e* Randall Duell. ARREDAMENTO: Edwin B. Willis *e* Henry Grace. MUSICA: Charles Wolcott. MONTAGGIO: Ferris Webster.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Richard Dadier*: Glenn Ford; *Anne Dadier*: Anne Francis; *Jim Murdock*: Louis Calhern; *Lois Judby Hammond*: Margaret Hayes; *Mr. Warneke*: John Hoyt; *Joshua Y. Edwards*: Richard Kiley; *Mr. Halloran*: Emile Meyer; *dottor Bradley*: Warner Anderson; *prof. A.R. Kraal*: Basil Ruysdael; *Gregory W. Miller*: Sidney Poitier; *Artie West*: Vic Morrow; *Belazi*: Dan Terranova; *Pete V. Morales*: Rafael Campos; *Emmanuel Stoker*: Paul Mazursky; *un detective*: Horace McMahon; *Santini*: Jameel Farah; *De Lica*: Danny Dennis.

PRODUZIONE: Pandro S. Berman *per la* Metro Goldwyn Mayer. ORIGINE: U.S.A., 1955. DISTRIBUZIONE: M.G.M.

Non rifarò qui il discorso su Richard Brooks, già abbozzato all'epoca dell'uscita di *Pranzo di nozze* e de *L'ultima caccia*. Ricorderò soltanto come la sua particolare posizione nell'ambito dell'industria hollywoodiana — e, nel caso specifico, della M.G.M. — sia tale per cui egli suole alternare con una certa regolarità film realizzati per soddisfare il proprio gusto di una tematica *engagé* ad altri realizzati per compiacere i *moguls* di Culver City.

Il seme della violenza (che giunge in Italia con un anno e mezzo di ritardo, a causa degli umori di Mrs. Luce, sostenitrice della nota teoria secondo cui i panni sporchi è meglio lavarli in casa, o forse non lavarli affatto, per non creare « scandalo ») appartiene chiaramente alla prima categoria. Ma non direi che questo film possa vantare titoli di merito cospicui quanto quelli delle opere affini dello stesso regista (*Crisi, L'ultima minaccia, Femmina contesa* e *Pranzo di nozze*, il cui *engagement* è però di diversa natura). *Il seme della violenza* offre limiti molto precisi, nel suo slancio di « denuncia », limiti dovuti in parte al conformismo cui devono, in qualche misura, soggiacere a Hollywood anche i registi più avanzati, obbligati a « contrabbandare » le proprie idee dietro uno specioso ottimismo (sui problemi che si pongono al cineasta hollywoodiano conteso tra conformismo e spregiudicatezza Brooks ha scritto pagine rivelatrici nel romanzo *The Producer*, noto in Italia come *Hollywood nuda*), ed in parte ad errori di « dosaggio » del materiale drammatico in sede di sceneggiatura.

Cominciamo da questi ultimi, dovuti ad una esasperata volontà di ca-

ricare le tinte al fine di ottenere più violenti risultati spettacolari, una specie di ripetuto effetto di *shock* (quello che Aldrich persegue, più provocatoriamente, in ogni sua opera). Volendo « denunciare » la preoccupante diffusione del teppismo nelle scuole americane, si è rappresentata una scuola di avviamento professionale (divenuta, nell'edizione italiana, una scuola « di rieducazione ») come frequentata unicamente da mascalzoni della peggior specie. Ora, non credo sia necessaria una esperienza specifica per essere autorizzati ad avanzare il dubbio che si sia esagerato (sotto questa luce, la citata modifica apportata nell'edizione italiana potrebbe essere stata dettata da ragioni non tutte ipocrite: potrebbe, cioè, mirare a stabilire un tantino di credibilità di più).

L'impressione è convalidata dal fatto che all'inizio del racconto vi è un accenno ad un ragazzo, evidentemente diverso dagli altri, il quale viene terrorizzato e fatto tacere dai compagni. Ora, perchè mai tale spunto narrativo, atto a creare, oltre tutto, un certo equilibrio di « tinte » è stato lasciato cadere? Seconda vistosa improbabilità: che in una siffatta scuola, popolata da tipi da galera, venga chiamata ad insegnare una donna giovane e *sexy*, la quale par fatta per provocare. Terza improbabilità: che un insegnante, il quale è affezionatissimo alla propria preziosa collezione di dischi e d'altra parte ha ormai imparato a conoscere di che risma siano i suoi allievi, porti tale collezione in iscuola, esponendola alla distruzione.

E' evidente che stavolta ha prevalso il gusto della *ficelle* (che altro è infatti il personaggio della professoressa giovane, se non un mezzuccio indispensabile per poter giustificare la catena delle telefonate anonime alla moglie del protagonista, personaggio, quest'ultimo, non approfondito e legato agli aspetti patetico-melodrammatici dell'opera?). E, insieme, il gusto della contrapposizione netta di bianco e di nero, del buono (il professore, cui Glenn Ford presta il suo ormai classico volto di schietto sostenitore delle giuste cause in un mondo di soperchiatori) e dei malvagi (tra la pittoresca fauna scolastica è diffuso lo stile recitativo alla *Actors' Studio*, con qualche torvo compiacimento nel pur interessante Vic Morrow e con esemplare rilievo in Sidney Poitier, una sorta di Marlon Brando dal viso di cioccolata).

Dopo una siffatta impostazione, schematica ed unilaterale, tanto più posticcio ed implausibile non può non apparire il finale, dove si verifica il rovesciamento di situazione, consueto ai film americani di denuncia. E' mai possibile, infatti, che giovinastri disposti ad aggredire e a malmenare selvaggiamente, a tradimento, di notte, due insegnanti, debbano poi rimanere turbati dallo scatto d'una lama di coltello, fino al punto da convertirsi in massa ai princìpi della civile convivenza? Poichè di una intera classe di giovani delinquenti due soli persistono nella loro mascalzonaggine e vengono eliminati, mentre tutti gli altri, di punto in bianco, con un *revirement* radicale che non ha riscontro nel romanzo cui il film si ispira, si convertono al verbo dell'energico e coraggioso insegnante che si era imposto il compito di domarli? L'edizione italiana, poi, completa (forse in

omaggio alle preoccupazioni di Mrs. Luce) il processo di edulcorazione, già annunciato da una didascalia iniziale probabilmente presente anche nell'edizione originale, con un sermoncino finale, che accompagna, a schermo ormai riacceso, le didascalie di « coda », avvertendoci serafícamente che tutto è finito nel migliore dei modi possibili, che la scolaresca di teppisti, le cui imprese (quelle ricordate ed altre ancora) ci sono state raccontate per due ore, è diventata una scolaresca di agnelli, e che ordine ed armonia regnano in quell'istituto, dove fino ad un momento prima si tentavano violenze carnali e si facevano balenare le lame dei coltelli.

L'efficacia sociale e drammatica di un film di polemica e di denuncia risulta di molto sminuita quando non siano in esso rispettate, come qui avviene, le regole della credibilità. Ciò non impedisce, comunque, che *Il seme della violenza* sia un film insolito, stimolante ed entro certi limiti coraggioso. E che esso valga di conferma del risentito talento di Brooks, cui va in ogni caso attribuito il merito di aver dato vita, con aspro verismo, ad uno spettacolo dotato di una sua icastica, vibrante carica visiva, pur nella sua chiave piuttosto monocorde.

g. c. c.

Autumn Leaves

(FOGLIE D'AUTUNNO)

REGIA: Robert Aldrich.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Jack Jevne, Lewis Meltzer, Robert Bless. FOTOGRAFIA: Charles Lang jr. MUSICA: Hans Slater. *La canzone « Les feuilles mortes » è di* Jacques Prévert *e* Joseph Kosma, *cantata da* Nat « King » Cole.

PERSONAGGI E INTERPREI: *Milly Wetherby*: Joan Crawford; *Burt Hanson*: Cliff Robertson; *Virginia*: Vera Miles; *il signor Hanson*: Lorne Greene; *Lisa*: Ruth Donnelly; *Couzzens*: Shepperd Strudwick; *Masterson*: Maurice Manson; *Ramsey*: Frank Gerstle.

PRODUZIONE: William Goetz *per la* Columbia. ORIGINE: U.S.A., 1956.

Sarà probabilmente un avvicinamento sterile, e soltanto personale, ma l'itinerario a impennate e sbalzi di Robert Aldrich ci richiama in qualche modo il periodo d'oro di un altro regista americano, costretto anzitempo a covare sotto la cenere: Howard Hawks. Non si tratta, è comprensibile, di situare delle analogie stilistiche, e neppure di riscontrare una continuità d'interessi, visto che per moltissimi aspetti la Hollywood del *Grande coltello* è diversa dalla Hollywood di *Scarface;* e bisogna tener conto della differente formazione culturale dei due interessati. Invoglia ad un rapporto, se mai, quella singolare e sfrontata versatilità di cui entrambi amano dar prova quasi subito, cercando sulle vie più battute della soggettistica americana dei casi limite da fissare non senza genialità, quasi a malizioso ostacolo ed avvertimento per i « routiers » meno estrosi.

Scopritori entrambi di soluzioni nuove in argomenti già vecchi, si concedono il difficile piacere di provare alla produzione come sia possibile conciliare un'impertinente indipendenza con le necessità della cassetta. Negli anni più facili del cinema « gangster », Hawks gira *Scarface* (1932), la cui frenetica abilità si porterà appresso, per molte e molte stagioni, code di imitatori. Prima che la cosiddetta commedia sofisticata diventi un feudo particolare,

placidamente governativo, di Frank Capra, getterà quella splendida irriverente sassata che è, nel genere, *Ventesimo secolo* (1934) con John Barrymore: e dirà in un film solo ciò che tutti gli altri pur brillanti saggi « sofisticati » non sapranno mai più esprimere. Già prima, mentre le memorie della prima guerra si tingevano nostalgicamente del marziale sentimentalismo della *Grande parata* (1925), Hawks si era divertito a stonare nel concerto con l'acre infelicità del pilota da caccia Richard Barthelmess nel film *La squadriglia dell'aurora* (1930). Film bellici, polizieschi, umoristici: Hawks è il « tuttofare » che si vendica. E molte volte fa le vendette del miglior cinema americano.

Sotto questo profilo, Aldrich diviene vagamente riconoscibile. Egli pure vive e lavora tra « grandi coltelli ». Sa che gli scenari non si possono stracciare, ma che, tuttavia, portarli al parossismo è un modo di riscriverli; e persino di fare un altro film. Hollywood non muterà per ciò, comunque un disorientamento nelle abitudini dei « clan » può riuscir salutare. E allora, cominciamo un « western » dalla fine (*L'ultimo Apache*, in sostanza, puntava su questo; iniziava dopo l'ultima dissolvenza di tutti i precedenti), o portiamo un film criminale ad accenti di ballo Excelsior (*Un bacio e una pistola*) o facciamo della polemica urlata sulla guerra o su altre questioni sgradite. Ecco il segreto, e forse lo scopo malizioso, del « caso » Aldrich: bruciare nella furia di un unico film il buono e il cattivo, il sano e il corrotto, di cento film sulla stessa materia, in modo che la regolarità, l'ortodossia di questi appaiano poi, al paragone, anche più stracche e volgari. Ma, infine, è una specie di gioco. E ci si domanda quanto potrà durare. Tale, intanto, la personalità che Aldrich si è andato via via costruendo: litigiosa, deliberatamente spiacevole, dotata di un potere di requisitoria pittoresca che non esita a servirsi dei più bassi effetti per il successo d'una dimostrazione.

Foglie d'autunno ha questo antefatto. Vi abbiamo insistito proprio perchè il nuovo film, in partenza, non lega con gli altri dello stesso autore. Al suo inizio, *Foglie d'autunno* è una novella tenuta su colorazioni basse e quietamente accorate, bene armonizzanti con il titolo e anche con la canzone di Kosma e Prévert, « Les feuilles mortes », che percorre vellutata l'intera storia. Non accade nulla di speciale o di straordinario; è un saggio di eleganza e di misura. Si definisce l'incontro di una dattilografa, non più giovane, e sola, con un giovanotto attraente e buono che intende sposarla, per quanto abbia vent'anni meno di lei. Un idillio un poco amaro, che non può sfuggire ad alcune situazioni false, ad alcuni imbarazzi dipendenti dalla differenza d'età dei due innamorati. Il film studia queste reazioni con sufficiente accortezza e con un pudore spesso notevole. Non sempre corrispondo a tanto controllo l'enfasi e la letterarietà dei dialoghi, che appaiono artatamente confezionati. Ma il problema psicologico di fondo resta ugualmente indicativo, e intessuto finemente di quella « malinconia americana » che è sempre, per noi, motivo d'interesse, perchè molto diversa dalla nostra: più riservata, certamente, sebbene più indifesa. E anche più coraggiosa, perchè meno

aperta a distrazioni o a speranze. Resta inteso che la validità della prima parte di *Foglie d'autunno* è da accettarsi in funzione del « tono » psicologico complessivo, come abbiamo detto, imperniato sull'intelligente rifinitura di un carattere femminile, nella sua ombrosità spirituale, nel suo alterno disagio fisico. Solo così ci sembrano intelligibili (ed accettabili) determinate sequenze, come quelle altrimenti banali del concerto o della gita sulla spiaggia.

Ma Aldrich, che fino a questo momento poteva essere un nuovo Aldrich, non si contenta di tanto poco. Eppure il film si delineava già in una soddisfacente completezza di termini, per un regista di gusto; nessun sobbalzo, nessuna contraddizione. Una scelta umana forse insolita, ma registrata e chiarita nella maniera meno petulante. Si può anche osservare che nella prima metà di *Foglie d'autunno* Aldrich, senza far ricorso alle usuali sequenze-choc, ha già espresso uno dei suoi temi più sinceri, la paura della solitudine (che in linguaggio più rabbioso traboccava già negli altri precedenti film, nell'indiano Broncho de *L'ultimo Apache*, negli amici nemici di *Vera Cruz*, persino dietro la disperata vitalità del protagonista di *Un bacio e una pistola*: tutti uomini che gridavano e sparavano per non essere soli). Ma i lunghi esercizi di violenza hanno preso ancora una volta la mano al regista, che improvvisamente rompe in colori fortissimi scoprendo tutte le batterie. L'innamorato giovane è un pazzo manesco, ammalatosi tempo addietro di neurosi per avere scoperto una vergognosa relazione tra suo padre e la precedente moglie. *Foglie d'autunno* cade nella fossa dei serpenti.

La seconda metà del film, tra biancori da manicomio, ci restituisce ad un Aldrich sguaiato, che ha bisogno della furia e dell'anormalità, e che coltiva lo spavento come un fiore di serra. Per fortuna, dove la regìa cede non cede Joan Crawford, che modera le situazioni deformi con tatto e coscienza esemplari, mostrando una finitezza e un'autodisciplina da grande attrice. Probabilmente l'Orso vinto dal film al festival di Berlino voleva rappresentare un gesto d'ammirazione verso di lei piuttosto che verso lo « schiavo della violenza » Robert Aldrich.

t. r.

Anastasia

(ANASTASIA)

REGIA: Anatole Litvak.

SOGGETTO: *dal lavoro teatrale di* Marcelle Maurette, *adattato da* Guy Bolton. SCENEGGIATURA: Arthur Laurents. FOTOGRAFIA (*Cinemascope, colore De Luxe*): Jack Hildyard. MUSICA: Alfred Newman. SCENOGRAFIA: Andrei Andrejew *e* Bill Andrews. COSTUMI: René Hubert. ARREDAMENTO: Andrew Low. MONTAGGIO: Bert Bates.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Anastasia*: Ingrid Bergman; *Bounine*: Yul Brynner; *l'imperatrice*: Helen Hayes; *Chernov*: Akim Tamiroff; *baronessa von Livenbaum*: Martita Hunt; *ciambellano russo*: Felix Aylmer; *Petrovin*: Sacha Pitoeff; *principe Paul*: Ivan Desny. ALTRI INTERPRETI: Natalie Schafer, Gregoire Gromoff, Karel Stepanek, Ina De La Haye; Katherine Kath.

PRODUZIONE: 20th Century-Fox. ORIGINE: U.S.A., 1956.

Anastasia, die letzte Zarentochter

(ANASTASIA, L'ULTIMA FIGLIA DELLO ZAR)

REGIA: Falk Harnack.

SCENEGGIATURA: Herbet Reinecker. FOTOGRAFIA: Friedel Behn-Grund. SCENOGRAFIA: Fritz Maurischat, Ernst Schomer, Arno Richter. MUSICA: Herbert Trantow.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Anastasia*: Lilli Palmer; *Gleb Botkin*: Ivan Desny; *Mrs. Stevens*: Suzanne von Almassy; *Frau von Pleskau*: Erika Dannhoff; *Fraulein Peuthart*: Berta Drews; *la madre dello Zar Nicola*: Tilla Durieux; *principessa Cecilia*: Margot Hieldscher; *duchessa di Leuchtenberg*: Franziska Kinz; *principessa Caterina*: Ellen Schwiers; *principessa Irene*: Adelheid Seeck; *baronessa di Seekendorf*: Alice Treff; *principessa Olga*: Dorothea Wieck; *duca di Leuchtenberg*: Otto Graf; *principe di Saxon-Altenburg*: Hans Krull.

PRODUZIONE: Max Koslowski *per la* Alfu-Corona-Hansa. ORIGINE: Germania Occ., 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: INDIEF.

Una curiosa e beffarda coincidenza ha voluto che l'uscita di questi due film sulla presunta Anastasia, figlia minore dello Zar Nicola II, scampata, secondo una certa versione dei fatti, dall'eccidio della sua famiglia nel 1918, abbia press'a poco coinciso con la sentenza di un tribunale tedesco, il quale ha respinto l'attendibilità della suddetta versione, escludendo che la « sconosciuta », la quale per alcuni decenni aveva fatto parlare di sé, fosse effettivamente la figlia dello Zar. In conseguenza di tale sentenza i due film che ci vengono ora presentati rischiano di sembrarci ancora più romanzeschi e futili di quanto avrebbero potuto sembrarci soltanto pochi mesi fa.

La storia è ben nota e rientra in un clima postbellico (il decennio '20-'30), cui appartiene anche il nostro caso Bruneri-Canella e, perchè no, il *Come tu mi vuoi* pirandelliano, sul quale indubbiamente tale caso non rimase senza influenza. Nel 1920, dunque, una donna venne salvata, mentre tentava il suicidio in un canale berlinese; questa donna, che presentava cicatrici di ferite ed uno stato mentale assai precario, fu da qualcuno riconosciuta per Anastasia. Ed effettivamente molti dati, elementi, circostanze concorsero a far ritenere fondato tale riconoscimento. Ma intorno al caso si scatenò un sotterraneo cozzo di interessi, la disgraziata (o furba) creatura divenendo una semplice pedina di un giuoco più vasto, nel quale entravano i superstiti membri esiliati della famiglia reale dei Romanoff, gli esponenti pure in esilio della casta nobiliare e militare russa, e perfino stranieri d'ogni classe e risma, e che aveva per posta la favolosa fortuna di 25 milioni di rubli d'oro, che lo Zar aveva depositato tempestivamente in una Banca inglese, a favore dei figli, di cui la presunta Anastasia sarebbe stata l'unica superstite ed avente diritto. Dietro alle ragioni dinastiche ed a quelle umane che si fecero valere durante le alterne fasi di quel bizzarro giuoco, che sballottò la pseudo Anastasia da un ospedale ad un manicomio, da un maniero ad un tugurio, stava sempre la ragione *d'argent*.

Ora, da tutta questa storia vi è chi ha ricavato un romanzo, che si sostiene basato su documenti e testimonianze autentiche, ed al romanzo si è ispirato il regista tedesco Falk Harnack (non nuovo a tal genere d'imprese: si pensi alla sua ricostruzione della congiura antihitleriana del 20 luglio 1944), per *Anastasia l'ultima figlia dello Zar*, film che vorrebbe presentarsi come una cronaca « obiettiva » e documentata. Ora, per essere una cronaca obiettiva,

al film manca un requisito basilare: l'imparzialità. Dopo un prologo, che registra le parole di un giornalista scettico, il racconto si snoda basandosi sul presupposto che la sconosciuta sia veramente Anastasia, seguita, dal 1918 al 1953, in tutte le sue traversie, strumento quasi sempre passivo del giuoco dei Romanoff, dei cortigiani in esilio, di speculatori americani e via dicendo.

Non ho una competenza specifica sul « caso Anastasia » per potermi permettere di vagliare uno per uno gli elementi del racconto e di stabilirne il grado di attendibilità. Ma non occorre un fiuto particolare per accorgersi che in questo film diligente ed anonimo cronaca e fantasia sono mescolati in un impasto piuttosto ibrido. Alludo ai fatti, ma anche alla pittura di certi tipi e di certi ambienti: si pensi a quella improbabilissima America, con quegli improbabilissimi *yankees* e quell'ancor più improbabile appartamento dove la donna ad un certo momento si trova ospite e prigioniera. Escluso che possa trattarsi di una « cronaca », rimane del film l'aspetto patetico, il lato romanzescamente umano, affidato al virtuosismo interpretativo di una Lilli Palmer assai duttile nel sostenere l'ambiguità del personaggio.

Il film tedesco è stato prodotto in concorrenza con quello americano (realizzato in Inghilterra da Anatole Litvak), il quale ha segnato la *rentrée* nella produzione hollywoodiana di Ingrid Bergman, il cui femminilissimo talento ha modo di risplendere solo a sprazzi, non soltanto a causa della assoluta inconsistenza del personaggio e del disegno narrativo in cui esso è inserito, ma anche a causa della sciatteria fotografica e cromatica, la quale distingue questo prodotto dalle non celate ambizioni spettacolari. Pure, la base da cui lo scenario del drammaturgo Arthur Laurents era nato non si può davvero dire fosse sprovvista di una sua efficiente astuzia, sul piano del *mélo*, riecheggiante, in una cornice pittoresca, la tematica pirandelliana del *Come tu mi vuoi*.

Anastasia, infatti, prima di essere un film, era stato un dramma che, scritto dalla francese Marcelle Maurette e poi rielaborato dall'inglese Guy Bolton, aveva trovato interpreti zelanti al di qua e al di là dall'oceano, da Viveca Lindfors a Juliette Greco, fino alla nostra Elena Zareschi, la quale, pochi mesi fa, sulle scene romane del Ridotto dell'Eliseo, aveva conferito al personaggio una sua cangiante, enigmatica umanità di bellissimo rilievo. La regìa dello spettacolo romano aveva avuto, però, il torto di voler portare, mediante inopportuni tagli ed un determinato tipo di allestimento, il *mélo* su un piano, diciamo così, realistico. Mentre il testo della Maurette (il quale favoleggia di un trio di russi lestofanti, i quali « lanciano » la pseudo Anastasia per poter mettere le mani sui famosi milioni) era suscettibile di raggiungere i suoi risultati più scaltramente e suggestivamente spettacolari sul piano, direi, espressionistico, che esso chiaramente presuppone, specie per quanto concerne l'aspetto più affascinante della situazione teatralmente interpretata: vale a dire il processo di identificazione svolgentesi nella coscienza della sconosciuta, ad un certo momento dominata dal passato e dai suoi echi che ritornano (o comin-

ciano?) a vivere in lei. Anche la Maurette non aveva nascosto la sua simpatia per la protagonista, ma non perdendo mai di vista il giuoco altalenante dell'ambiguità. Perseguito fino alle sue estreme conseguenze, fino, cioè, alla fuga della sconosciuta con il giovanotto amato ai tempi in cui essa era « nessuno », o meglio una qualsiasi — fuga che avviene proprio nel momento in cui la donna starebbe per trionfare come Anastasia e che fa bruscamente dissolvere nel nulla le losche mene dei tre avventurieri, riusciti ad utilizzare per i loro piani perfino la vecchia imperatrice madre (personaggio sbozzato con notevole accortezza ed i cui incontri con Anastasia hanno, nel testo teatrale, una loro particolare « carica » evocativa).

Ora, Litvak e Laurents hanno preferito rinunziare a tutti i suggerimenti più utili del testo, agli aspetti di quest'ultimo che ne nobilitavano in qualche modo il carattere di *mélo*. Il gusto vagamente espressionistico è stato ripudiato in favore non di un tentativo di realismo, ma di una rutilante e falsa cifra spettacolare. Inoltre, gli autori sono rimasti, si direbbe, incerti se prendere o no sul serio tutta la storia: di qui un oscillare tra toni drammatici (o meglio, melodrammatici nell'accezione deteriore del termine) e toni semioperettistici, con un dilagare di notazioni macchiettistiche e del più assortito ciarpame. Per colmo, soppressa la figura dell'innnamorato che ritorna portando con sé il passato « anonimo » della pseudo Anastasia, la fuga finale è stata mantenuta: ma Anastasia sparisce, nel film, insieme con Bounine, cioè con il capo dei lestofanti, improvvisamente colto da resipiscenze ed innamoratosi della sua vittima. Vedere Ingrid Bergman annaspare con mai smentita dignità in mezzo a tanta cialtroneria è cosa che fa una certa pena.

g. c. c.

Himmel ohne Sterne

(CIELO SENZA STELLE)

REGIA: Helmut Käutner.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Helmut Käutner. FOTOGRAFIA: Kurt Hasse. SCENOGRAFIA: Hans Berthel. MUSICA: Bernhard Eichorn.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Carl Haltmann*: Erik Schuman; *Anna Kaminski*: Eva Kotthaus; *Misha, il soldato russo*: Horst Bucholz; *Jochen, il bambino*: Georg Thomalla; *Willi Bäcker*: Gustav Knuth; *il vecchio Kaminski*: Erich Ponto.

PRODUZIONE: Neue Deutsche Filmgesellschaft. ORIGINE: Germania Occ., 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: regionale.

Ideale continuazione di *L'ultimo ponte, Cielo senza stelle* riprende l'antico e immortale tema di Giulietta e Romeo. L'amore non conosce frontiere è soltanto un modo di dire. Che cosa impedisce ad Anna e Carl di amarsi? Una frontiera, il sipario di ferro. Anna e Carl sono tedeschi ma abitano uno di qua, l'altra di là dalla frontiera e, simbolicamente, non trovano altro luogo per i loro disperati e dolcissimi convegni amorosi che una stazione abbandonata nella terra di nessuno. Quando, affrontando i rischi di una fuga, i due amanti decidono di ricongiungersi all'Ovest, la morte li coglie entrambi a pochi passi dalla salvezza, falciati ambedue dal piombo delle polizie di frontiera, non prima che abbiano, a loro volta, ucciso per equivoco un soldato russo che li rincor-

reva per consegnare un lasciapassare. E, simbolicamente, il film si chiude come *L'ultimo ponte*: non più uno ma tre cadaveri bagnano di sangue innocente la « no Man's Land » che divide le due Germanie.

Nato sotto il segno dell'angoscia, *Cielo senza stelle* si conclude nella cifra dell'assurdo, tanto più impressionante quanto meno espresso in chiave metafisica. All'origine di questo senso dell'assurdo esiste una concretà situazione politica: la divisione della Germania in due zone. Ma allora cade inevitabile una domanda: alla radice di questa protesta c'è soltanto una legittima aspirazione nazionale alla riunificazione? O — prescidendo dai sentimenti democratici di Käutner che nessuno può, in buona fede, mettere in dubbio — la nostalgia della Grande Germania? (L'ambiguità esiste anche se non è intenzionale; non occorre ricorrere a Freud per sapere che da certi sentimenti non si può prescindere, che certi fermenti si assorbono con l'aria che si respira).

Cielo senza stelle porta la firma del più sensibile regista tedesco occidentale, narra una vicenda ricca di drammaticità, ha un tema nobile, un'interpretazione decorosa (eccellente in due casi: il vecchio insegnante di Erich Ponto, il giovane soldato russo di Horst Bucholz), una fotografia preziosa sino al virtuosismo, e alcuni momenti alti di commozione. Ma non convince. Il pessimismo di Käutner risale alle sue più significative prove prebelliche, a *Arrivederci, Francesca* e *Romanza in Moll* ma, diversamente da *L'ultimo ponte*, non riesce a trovare qui né validità di stile né calore di commozione.

I fatti cominciano a non convincere sul piano della verosimiglianza. Non si comprende perchè, dopo tante corse attraverso la frontiera, la fuga finale debba riuscire così macchinosa e ardua; e si insinua il sospetto di una tragedia preparata a freddo. L'esasperato simbolismo ora tematico ora figurativo nuoce al racconto, ne mette in luce l'insanabile dissociazione tra il piano sentimentale e quello polemico. Si rimane con l'impressione di una cronaca inutilmente caricata di simboli, di un caso isolato che, nonostante le intenzioni, non riesce ad assumere un significato universale.

m. m.

Du Rififi chez les hommes

(RIFIFI)

REGIA: Jules Dassin.

SOGGETTO: *dal romanzo* di Auguste Le Breton. ADATTAMENTO: Jules Dassin *con la collaborazione di* René Wheeler *e* Auguste Le Breton DIALOGHI: Auguste Le Breton. FOTOGRAFIA: Philippe Agostini. ARREDAMENTO: Trauner. MUSICA: Georges Auric. *La canzone è di* Philippe Gerard *e* Jacques Laure. MONTAGGIO: Roger Dwyre.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Tony-le-Stéphanois*: Jean Servais; *Jo-le-Suédois*: Carl Mohner; *Mario*: Robert Manuel; *Louise*: Janine Darcey; *Louis*: Pierre Grasset; *Rémy*: Robert Hossein; *Pierre*: Marcel Lupovici; *Tonio*: Dominique Morin; *Viviane*: Magali Nöel. ALTRI INTERPRETI: Marie Sabouret, Claude Sylvain, Perlo Vita.

PRODUZIONE: Indusfilm - Prima Film - S.N. Pathé Cinéma. ORIGINE: Francia, 1955. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cei-Incom.

Dopo cinque anni di inattività, il regista di *Brute force* e di *The Naked City* è riapparso con un film a mezzo fra il cosiddetto « neorealismo

americano » di cui fu uno degli esponenti maggiori e la « série noire » francese. A Cannes, nel corso di alcune veloci dichiarazioni all'inviato di *Cinema nuovo,* Dassin parve mettere un po' le mani avanti, facendo capire che aveva accettato di fare il film per lavorare ed illustrando poi i suoi progetti futuri come la versione del « Cristo ricrocifisso », che sta girando attualmente, e quella del verghiano « Mastro Don Gesualdo » per cui cerca invano un produttore.

E tuttavia, i limiti di *Rififi* non discendono dalla formula « nera » né da possibili limitazioni d'altro genere: sono limiti interni alla struttura dell'opera e di cui il regista deve assumersi in pieno la paternità. Ancora una volta, dopo *Giungla d'asfalto* e *Rapina a mano armata,* ci viene raccontato minuziosamente un colpo ladresco: qui è la volta di una gioielleria di cui viene svaligiata la cassaforte più riservata, in base ad un piano in qualche modo scientifico elaborato e realizzato sotto la guida di una « mente ». Con il « neorealismo americano » le somiglianze sono tutte di superficie. Nei primi film di Dassin, di Wilbur e di altri, sorprese l'asciuttezza documentaristica tanto più singolare in una cinematografia basata su un sistema produttivo troppo legato alle analisi di mercato per correre eccessivi rischi di strade nuove.

Ma non è detto che le analisi di mercato non c'entrassero da qualche parte, posto che i primi film italiani del dopoguerra, e segnatamente due, *Roma, città aperta* e *Sciuscià,* avevano suscitato nel pubblico americano un interesse insolito, malgrado la loro distribuzione in sale secondarie ed in edizione non doppiata. Inoltre, la guerra appena conclusa aveva assuefatto lo spettatore al documentario, in cui s'erano impegnati uomini come Wyler, come Capra, come Huston. Peraltro, di quello che nei nostri film era stato un carattere accessorio, nato da obbiettive necessità (il girare fuori degli « studios » dato che questi erano distrutti) divenne per gli americani una nuova formula, destinata anche essa ad inaridirsi una volta assorbita dal sistema. A parte l'inevitabile sopravvalutazione, alcuni di quei film restano e danno sporadicamente ancora qualche discreto frutto, come *The Poenix City Story.*

Venendo a *Rififi,* esso è girato per tre quarti in luoghi veri, ma è l'occhio che li osserva che è del tutto mutato: non bastano i caffeucci equivoci, le strade della malavita, le stazioni del métro per fare realismo; l'occhio di Dassin ha tra sé e il mondo ladresco parigino il mestiere, un mestiere ormai affinato e scaltrito, pronto a volte a nascondersi ma più spesso evidente fino al fastidio, che impedisce la scoperta d'un ambiente sociale preoccupato di girare la sequenza memorabile o l'inquadratura assolutamente impreveduta. Della « série noire » *Rififi* eredita il pessimismo e il sadismo (Toni che fa spogliare l'ex amante e la frusta a sangue), ma non ne coglie certi pur distorti valori umani, che pure esistono ad esempio in *Grisbi.*

Si è voluto da qualcuno avvicinare Toni « il laureato » all'ultimo Gabin: parallelo insostenibile, perchè il Gabin di *Grisbi* è, sì, il gangster al tramonto, come Toni, che pone tutto se stesso e la sua abilità per realizzare il colpo definitivo che gli consenta di ritirarsi a vita privata.

Ma in lui (e molto più nel romanzo che nel film di Becker) è anche la coscienza d'una vita sprecata ed inutile, l'invidia sottaciuta per gli altri, quelli che vivono onestamente; e quel che si dice per *Grisbi* non è errato applicarlo anche per il vecchio Gabin, quello di *Pepé-le-Moko,* innamorato d'una donna che è l'altra faccia della luna, l'uscita dalla Casbah e da se stesso. Toni « il laureato », che Jean Servais ha interpretato in modo eccellente, è, sì, pervaso da una nube di tristezza, che fa presentire sin dall'inizio che tutto andrà male, che è impossibile riscattarsi; ma Dassin ha cura di farci sapere subito che egli è un tubercolotico. Quel che in Gabin era coscienza del proprio nulla, in Toni è ridotto a paura della morte, a cui si è inevitabilmente condannati.

Toni è un laureato e la sequenza iniziale mette in luce la diffidenza che la malavita ha verso di lui, considerandolo un estraneo, un borghese. Cosa l'ha condotto alla attuale condizione? E perchè un giovane gangster, molto legato alla propria moglie e al bambino, lo ospita e lo difende? Non si sa. Quando, fatto il colpo, i complici ammirano il bottino e sognano cosa ne faranno, Toni dice loro che non sa cosa farà della sua parte. In sostanza, i due personaggi-chiave, Toni e l'amico più giovane, non hanno un passato, non hanno storia: sfilano davanti ai nostri occhi e poi muoiono, senza mai acquistare corpo. E' vero che la moglie dirà al gangster « buono »: « Molti giovani sono nati nella miseria come te eppure sono rimasti onesti. Perchè solo tu sei diventato un bandito? Perchè sei un forte? Io penso che loro siano i veri forti ». E' la frase centrale, che una volta avremmo definito la morale: ma è una frase; detta ad alta voce e poi applicata al film, non riesce a divenirne il tema centrale e a costituire un punto di riferimento per i personaggi, incapaci di acquistare una dimensione. E' vero che il regista non ha ignorato i due sentimenti integrantisi che dominano il mondo della malavita, la solidarietà e l'omertà, ma essi sono enunciati e descritti, non costruiti dall'interno.

Resta il mestiere, che non scade mai alle volgarità da Gran Guignol cui giunge a volte Clouzot, pur sapendo raggiungere effetti di tensione, di « suspense » di buona rendita spettacolare. La sequenza di trentacinque minuti di silenzio — tagliata dai distributori italiani per parecchi minuti per i consueti motivi di tempo — ha la perfezione d'un meccanismo d'orologio, mentre a calligrafismo puro si riduce la sequenza finale, dove una folle corsa automobilistica di Toni morente è descritta soggettivamente con gli occhi del bandito. Siamo molto distanti da *Giungla d'asfalto,* dove Huston non disdegnava *anche* il formalismo (il cavallo bianco accanto ad Handley che muore), ma ci aveva dato prima un ambiente e degli uomini. Con *Rififi* il film nero francese ha dato il massimo di resa come spettacolo, ma dopo l'acme inizia per ogni formula la parabola discendente.

e. g. l.

Kean, genio e sregolatezza

Regia: Vittorio Gassman.

Soggetto: *dalla commedia di* Alessandro Dumas, *nell'adattamento di* Jean Paul Sartre. Sceneggiatura: Suso Cec-

chi d'Amico, Francesco Rosi, Vittorio Gassman. DIREZIONE TECNICA: Francesco Rosi. FOTOGRAFIA (*Eastmancolor, schermo panoramico*): Gianni di Venanzo. MUSICA: Roman Vlad. SCENOGRAFIA: Gianni Polidori. COSTUMI: Giulio Coltellacci. COREOGRAFIA: Jacques Lecoq. ARREDAMENTO: Giorgio Herrmann. MONTAGGIO: Enzo Alfonsi.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Kean*: Vittorio Gassman; *contessa Koefeld*: Eleonora Rossi Drago; *Anna Damby*: Anna Maria Ferrero; *Lord Mewill*: Helmut Dantine; *Salomon*: Cesco Baseggio; *Peter Patt*: Mario Carotenuto; *prima attrice*: Maria Fabbri; *conte Koefeld*: Nerio Bernardi; *Amy*: Dina Sassoli; *principe di Galles*: Gérard Landry. ALTRI INTERPRETI: Amedeo Girard, Carlo Mazzarella, Bruno Smith, Alberto Carloni, Pietro Tordi, Ferruccio Stagni, Mario Passante, Massimo Burrelli, Vinni Riva.

PRODUZIONE: Franco Cristaldi *per la* Lux - Vides. ORIGINE: Italia, 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Lux Film.

L'accoppiarsi dei nomi di Dumas e Sartre per questa « pièce » teatrale che Vittorio Gassman ha brillantemente risolto in spettacolo cinematografico indica, abbastanza paradossalmente, il compiersi d'una delle più profonde esperienze ideologiche del teatro contemporaneo. Sotto il peso e il movimento rutilante di questo personaggio già romantico, che vive, nell'arte, cento vite diverse senza riuscire a fissare la propria autentica unità personale, senza riuscire a far presa nel mondo con un gesto vero, Sartre ha espresso in termini modernissimi il dramma dell'esistenza. C'è, in questa « pièce » di Sartre, lo spasimo dell'uomo che vuole a tutti i costi uscire dalla vita fittizia e falsa e dalla serie di gesti artificiosi, finti, per addentrarsi in un rapporto autentico, per incontrare veramente i propri simili, per essere qualcuno davanti a uomini e non a fantasmi. « Non potete credere (dice Kean agli spettatori nella sua rivolta finale, quando irrompe sul palcoscenico in un bisogno assoluto di mostrarsi come uomo, come «verità», e non più come finzione) che io voglia pesare col mio vero peso nel mondo? Che ne abbia abbastanza di essere un'immagine da lanterna magica? Sono vent'anni che faccio dei gesti per piacervi; non comprendete che io possa voler fare degli atti? ». Ma Kean è preso nella finzione della scena, nell'irretimento della sua falsa umanità, proprio e tanto più nel momento in cui crede di uscire dalla finzione. In questa sua rivolta così umana, è più che mai attore e istrione, e si rinserra più saldamente nel cerchio da cui tenta di uscire.

In questa « pièce », come in molte pagine della sua produzione, Sartre mostra di essere il nodo sensibile d'una tensione moderna verso l'autentica realtà, verso una funzionalità umana dell'esistenza, che colmi l'uomo d'una vera realtà, al di fuori dalle strette d'un gioco sofistico che mette in moto non uomini ma ombre insignificanti e piegate verso il nulla. Sartre, in *Kean*, mette a fuoco l'estremo soprassalto romantico della sua angoscia tipica: l'insufficienza dell'evasione nell'arte per risolvere il problema dell'autentica esistenza, e la falsità e provvisorietà di tutto il dorato gioco di specchi in cui i cicli romantici avevano sempre adulato e alterato l'individuo. Per Sartre, questi sontuosi idilli dell'io immerso in un mondo immaginario, non sono più sufficienti né abbastanza illusori, ma rivelano a fondo la loro vuotezza e, anzi, hanno il limite della follia come esito certo. Si può dire che tutto Sartre è un'aspirazione al realismo, intendendo per

realismo l'accamparsi in spazi e tempi autentici, al di là dei miti e delle mistificazioni dell'esistenza.

Il dilatarsi di tutta la vita a essere un gigantesco teatro, che assorbe e falsifica tutto, è l'evento che accompagna il dramma di Kean. Contro tale evento non basta la ribellione, lo spezzarsi della finzione, l'infrangersi della magica « quarta parete » della scena, che si compie quando, appunto, Kean osa rivolgersi direttamente al pubblico, e arrischia la sua formidabile invettiva. Tutto Sartre è una richiesta di soluzioni profonde, dominate da una continua scontentezza e da un'inquietudine di ricerca insoddisfatta e attentissima a non adagiarsi per troppo tempo su soluzioni schematiche o di comodo.

Questo « dramma della vita come teatro », questo urto mortale tra realtà e finzione, nel quale la realtà è un termine invocato, non mai raccolto, doveva essere profondamente connaturato all'ispirazione di Gassman, che infatti fece a suo tempo di *Kean* una delle sue più limpide e indiscutibili riuscite teatrali. In Gassman, però, il sincero e sottile rovello dell'idea sartriana passa in seconda linea rispetto alla corposa e felicissima costruzione d'un carattere: la doppia faccia del grande « comédien » e del formidabile istrione, il suo esporsi ai soprassalti d'un furente talento e d'una meschina, aridamente anarchica, umanità, sono gli elementi sui cui, già nella realizzazione teatrale, puntava Gassman. Mancava il fondo moderno della tragedia, coi riferimenti che si son detti; però il personaggio guadagnava in colorita potenza da maschera classica e anche in sottile umanità quel che perdeva di più inquietante, sottinteso e moderno.

Gassman ha raggiunto ormai una semplicità interpretativa, una salutare mortificazione e una tensione analitica che gli permettono una resa di gusto impeccabile e di grande discrezione per questi personaggi eternamente in bilico tra l'eccesso e la caduta. La presa di coscienza che può costituire, per ogni grande attore, il personaggio di Kean, deve aver giovato anche a lui; comunque, è indice di matura forza averlo affrontato con tanto rigore di appassionati e pur logici contrasti e con una così felice distribuzione di chiaroscuri. Perchè Kean è tutto colmo dei chiari e degli scuri d'una finzione che d'un tratto manca a se stessa e si ripiega, d'una sicurezza che si scompiglia e d'una splendidissima veste che d'un tratto si fa insostenibile travestimento.

Nella sua versione cinematografica, si direbbe che la « pièce », pur tenendosi ferma al sostegno d'una grande dignità figurativa e recitativa e di un'esemplare nitidezza formale, abbia puntato molto (forse in considerazione, non strana per un teatrante, di chissà quali esigenze del pubblico cinematografico) sulla scioltezza e pienezza del movimento, a scapito d'ogni maggiore investigazione. Si direbbe che la resa filmica abbia spinto il regista a un « riporto » secco e teso, dove le ragioni del movimento valgono meno del movimento stesso. Mentre, per citare liberamente, a un Olivier il mezzo filmico suggerisce un ampliamento delle stesse possibilità di realizzazione non già solo spettacolare, ma intrinsecamente umana e poetica del testo, per Gassman il film è un nobile mezzo di divulgazione, né sviluppa in modo particolare — quasi

al confine tra teatro e cinema — le più gelose possibilità del movimento e dell'immagine (come invece è accaduto a Olivier). Per Gassman, si tratta d'un trasferimento nitido e di ottimo gusto — anche se assai soffocato scenograficamente e con una mezz'aria di buon decoro ottenuto in famiglia — dove il testo si imbarca sul mezzo filmico per un'avventura abbastanza tradizionale.

Con questo limite (il sacrificio, alle necessità del dinamismo, delle zone più profonde del testo), il *Kean* è un buon spettacolo, cui non mancano l'articolazione sintattica del bel cinema, l'elegante cura delle inquadrature, una particolare atmosfera nel colore. La Rossi Drago, la Ferrero, Baseggio, hanno felicemente accompagnato il violento modularsi del personaggio dominatore, e le scene di massa hanno goduto di tutta la plasticità necessaria, anche se regna in tutto il film una cert'aria compressa, angusta, che comprime le possibilità che il cinema poteva offrire a un personaggio così dilatato e pieno di contrasti, e così adatto agli urti illuminanti con la realtà.

b. r.

Parola di ladro

REGIA: Nanni Loy *e* Gianni Puccini.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Nanni Loy *e* Gianni Puccini. FOTOGRAFIA: Roberto Gerardi. MUSICA: Mario Nascimbene. SCENOGRAFIA: Carlo Egidi. COSTUMI: Beni Montresor.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Gabriele Bertinori, gioielliere*: Andrea Checchi; *Desiderio, ladro di gioielli*: Gabriele Ferzetti; *Lalla, soubrette*: Abbe Lané; *il « palo »*: Memmo Carotenuto; *l'amica di Desiderio*: Nadia Gray; *il custode notturno*: Nando Bruno. ALTRI INTERPRETI: Enrico Glori, Mario Passante, Nino Buzzanca, Giancarlo Zarfati.

PRODUZIONE: Alberto Panchetti *per la* Panal Film. ORIGINE: Italia, 1956. DISTRIBUZIONE: Cei-Incom.

Il soggetto di *Parola di ladro* non era esattamente quello da cui Gianni Puccini e Nanni Loy avrebbero voluto partire, per il loro esordio come registi di lungometraggio. In precedenza, avevano lavorato per due mesi attorno a *I fanatici*, una storia dalle intenzioni e dai riflessi marcati e stimolanti, ambientata nell'Italia dell'immediato anteguerra e pungentemente giocata sul contrappunto tra la lavorazione, a Cinecittà, di un immaginario e cartonesco « colosso » storico e la spietata realtà del momento, con la nazione alle soglie della paurosa avventura della guerra. Tra il megafono di Gallone e gli altoparlanti di piazza Venezia, Puccini e Loy miravano a cogliere il più possibile da vicino la realtà di una fase cruciale della nostra storia recente, andando magari a scoprirla nella vita di generici e comparse la cui toga poteva da un momento all'altro trasformarsi in panno grigioverde. Il soggetto fu sottoposto, con risultati soddisfacenti, all'esame della censura « ufficiosa »: ma il produttore che doveva finanziarlo non se la sentì, in un secondo tempo, di affrontare una lavorazione che sarebbe necessariamente stata lunga e costosa e che comportava una difficile scelta di interpreti, in un momento di crisi come l'attuale.

Così Loy e Puccini richiusero nel cassetto la loro velina (tutt'altro che decisi, come dichiarano ancor oggi, a rinunziare a ricavarne un film), e si dedicarono ad un argomento diverso e in partenza assai meno im-

pegnativo. *Parola di ladro,* il loro nuovo soggetto, era localizzato negli anni immediatamente precedenti al fascismo, ed era la storia della preparazione e dell'esecuzione, meticolose quanto inutili, di un furto di gioielli in grande stile. Secondo le dichiarazioni che essi stessi hanno fatto, la loro intenzione a questo punto era di cavarne un film onestamente commerciale; tra l'altro, un mezzo per « entrare », e crearsi qualche titolo di merito da sfruttare in un secondo tempo e magari in una direzione completamente diversa. Tuttavia nel loro *cast* non ci sono « stelle » (e probabilmente non si è trattato soltanto della necessità di contenere le spese di produzione); e le cure maggiori, come deve avvenire per ogni prodotto rispettabile, sono state rivolte alla ricerca di spunti originali di racconto e alla calibrata definizione della sceneggiatura.

Si è detto che la storia è accentrata intorno ad un grosso colpo ladresco: non si tratta tuttavia di un giallo, il clima è piuttosto quello della commedia — in conformità ad una certa tradizione di racconto che si usa comunemente legare al momento storico in cui i fatti si svolgono, una sorta di « belle époque » in ritardo. I protagonisti sono ladri in guanti gialli, gioiellieri goderecci ma prudentissimi, avventuriere e sciantose da poco prezzo; ma si avverte subito un rifiuto della consuetudine, nella posizione assunta dagli autori per osservare questo mondo quasi sempre stancamente ancorato alla convenzione. C'è stata certamente una decantazione culturale non tutta di pelle della tradizione spettacolare comune, e i risultati si avvertono sul piano del gusto e della misura. Comunque, scontate e inesistenti psicologicamente le principali pedine del gioco, l'ancora di salvezza era fornita dalle infinite sfumature dello sfondo: l'epoca prefascista è ancora tutta da scoprire, e non solo sullo schermo.

A questa svolta, *Parola di ladro,* partito come film commerciale, poteva anche diventare qualcosa di più; il *divertissement* in lustrini aveva i suoi assi per trasformarsi in commedia di costumi, il non conformismo, da esclusivamente spettacolare, poteva riferirsi alla storia e giocare le sue possibilità ai limiti della satira. Degli sforzi in questa direzione ci sono stati, chiaramente. Nella valutazione dei momenti migliori del film, non mancano le risultanze positive ricavabili dall'esame di questi suoi aspetti, anche se i punti di forza rimangono specialmente nella puntualità di sviluppo dell'intrigo principale. E' tuttavia chiaro che questi temi non hanno sufficientemente impegnato Loy e Puccini, su cui anche in questo caso, d'altra parte, si è fatta sentire abbastanza pesantemente la presenza di limiti esterni: ho assistito di persona ai patteggiamenti estremi tra registi e noleggio, risoltisi con inesorabili tagli laddove sussisteva il minimo sentore di « pericolo ».

Così, quello che è rimasto, se chiarisce abbastanza francamente certe intenzioni osservatrici e critiche — perciò antifasciste — degli autori, è troppo poco per comporre un quadro preciso e realistico dell'epoca in cui il racconto si snoda; tutto si risolve in conformità, appunto, a quell'intento principalmente commerciale espresso all'inizio della lavorazione, e che agli autori non è stato possibile superare. Si salvano le no-

tazioni sobrie, sincere su una Roma minore « antemarcia », popolata di imbroglioncelli e di fascisti della prima ora intenti entrambi a reclutare adepti: e anche a voler trascurare quel tanto di spirito caustico che non è caduto sotto le forbici, le indicazioni positive in questo senso sono frequenti. Si guardi soltanto alla necessità espressiva cui è legato l'uso del dialetto, che non è una scappatoia e nemmeno una degenerazione — come ci è frequentemente apparsa nei recenti sottoprodotti del neorealismo — delle ricerche rivolte negli anni passati a stabilire agganci il più possibile immediati con la realtà.

Tuttavia, il merito principale di *Parola di ladro* resta nel senso di ordine, di capacità narrativa, di accurata direzione degli interpreti che lo caratterizzano per tutta la sua durata. Lo si può indicare come esempio probante di film medio, tendente ad avvicinare il pubblico senza istrionismo e gigionerie ma col conforto di una *politesse* compositiva ineccepibile. Decoroso il film, decorosa l'interpretazione: Andrea Checchi, e ancor più Gabriele Ferzetti, svelano una vena di commedianti abbastanza ricca di sfumature, contegnosa e sapida, e ad Abbe Lane, una volta tanto non introdotta unicamente per una incongrua esibizione, capita di darci una figuretta non priva di sfumature, una piccola popolana invaghita dalle luci del café-chantant. *Parola di ladro* può essere un film interessante da seguire nella sorte che avrà presso il pubblico, la cui « fuga » diviene sempre più preoccupante per la nostra asmatica produzione. Anche per questo valeva la pena di segnalarlo.

g. s.

Non scherzare con le donne

REGIA: Giuseppe Bennati.

SOGGETTO: Ettore M. Margadonna *e* Giuseppe Bennati. SCENEGGIATURA: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Stefano Strucchi, Giuseppe Bennati. FOTOGRAFIA: Gabor Pogany. MUSICA: Angelo Francesco Lavagnino. SCENOGRAFIA: Alfredo Montori. MONTAGGIO: Franco Fraticelli.

INTERPRETI: Rossana Podestà, Marco Vicario, Giorgia Moll, Mara Berni, Armando Silvestre, Cesare Danova, Mario Mazza, Dino Curcio, Armando Annuale.

PRODUZIONE: A.P.C. ORIGINE: Italia, 1955. DISTRIBUZIONE: regionale.

Padri e figli

REGIA: Mario Monicelli.

SOGGETTO: Age, Scarpelli, Mario Monicelli. SCENEGGIATURA: Age, Scarpelli, Leo Benvenuti, Mario Monicelli, *con la collaborazione di* Luigi Emmanuele. FOTOGRAFIA (*Cinescope*): Leonida Barboni. SCENOGRAFIA, ARREDAMENTO E COSTUMI: Piero Gherardi. MONTAGGIO: Otello Colangeli.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *cav. Vincenzo Corallo*: Vittorio De Sica; *Marcella, sua figlia*: Lorella De Luca; *Carlo, suo figlio*: Riccardo Garrone; *Cesare Marchetti*: Marcello Mastroianni; *Rita Marchetti, sua moglie*: Fiorella Mari; *Guido Blasi*: Franco Interlenghi; *Giulia Blasi, sua moglie*: Antonella Lualdi; *Amerigo Santarelli*: Memmo Carotenuto; *Ines Santarelli, sua moglie*: Marisa Merlini; *prof. Vittorio Bacci*: Ruggero Marchi; *signora Bacci*: Emma Baron; *Vezio Bacci*: Raffaele Pisu; *Sandro Bacci*: Gabriele Antonini; *il piccolo Alvaruccio*: Franco Di Trocchio.

PRODUZIONE: Royal Film - Filmel Lyrica. ORIGINE: Italia - Francia (coproduzione), 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cineriz.

Di questo passo, il filone « bozzettistico » rischia di diventare, accanto a quello « napoletano », l'unico fecondo nell'ambito del nostro sempre più anemico cinema. Il *termine*

« fecondo » è qui impiegato, s'intende, non per significare che tale filone presenti una sua ricchezza di sbocchi, ma per indicare la sua consistenza « quantitativa », nonchè la sua per lo meno sporadica efficienza spettacolare, su un piano per definizione modesto di interessi. Per una cinematografia alacre e vitale una simile fioritura costituirebbe l'indice dell'esistenza di un apprezzabile prodotto medio, base di un'industria che si rispetti. Per una cinematografia in crisi come la nostra, essa rischia di apparire solo come la degenerazione, appunto, bozzettistica, macchiettistica, dialettalistica di orientamenti ben diversamente originali ed interessanti.

Nel filone di cui parliamo sono riconoscibili alcune « costanti », ora di indole tematica, ora di indole strutturale, ora di indole ambientale. Per quanto concerne quest'ultimo punto, in genere tali opere si sforzano di rappresentare *milieux* e personaggi più o meno popolareschi, valendosi, con maggiore o minor buon gusto, con maggiore o minor sapore, dell'apporto del dialetto. Fra i dialetti impiegati quello romanesco ha una supremazia assoluta, seguito a distanza da quello napoletano (o comunque campano). La parlata romanesca ha finito per suscitare presso molta gente una forma di acuta insofferenza, dovuta non soltanto al fastidio provocato da un abuso, ma anche a quello spirito di campanilismo e di faida, che in Italia ha reso e rende precari, anche su ben altro piano, i rapporti fra nord e sud (Roma viene da molti considerata, se non proprio come « sud », certo come l'anticamera del Meridione).

Che del dialetto romanesco si sia fatto uso ed abuso non staremo qui a negare; ma certo si è che esso è spesso valso, con la sua pittoresca icasticità, a svincolare i dialoghi dei nostri film da quel linguaggio ibrido ed inerte che spesso li contradistingue, quando essi siano scritti in « lingua ». D'altronde, che l'impiego del dialetto romanesco non debba ancora considerarsi sgradito alla maggioranza degli spettatori è dimostrato dal successo che *Poveri ma belli* sta incontrando anche fuori dalla capitale. Ciò non toglie, s'intende, che un film bozzettistico, il quale faccia risuonare ai nostri orecchi una diversa parlata, si acquisti per questa stessa circostanza una sua patente di limitata originalità.

E' il caso di *Non scherzare con le donne,* film che reca la firma di quel Giuseppe Bennati che anni fa, con *Musoduro,* aveva fornito un probante saggio del suo talento in una diversa vena bozzettistica, di impronta civilmente fuciniana, rivelandosi altresì dotato di un gusto cromatico delicatissimo. A *Musoduro* seguì *Operazione notte,* ingenuo tentativo di imitazione del film di *gangsters* americano. Ora, questo *Non scherzare con le donne* rappresenta un nuovo, se pur modesto, titolo all'attivo del regista. Il quale ha puntato, come già in *Musoduro,* su un dialetto diverso da quello romanesco, e cioè su quello toscano, conferendo ai dialoghi una loro lesta ed umorosa speditezza. Del filone bozzettistico Bennati ha fatto propria una altra costante, di natura tematica, spesso ricorrente: quella del « gallismo » (in origine il film doveva intitolarsi *I galli di mare*). Solo che il suo protagonista, anzichè il solito *bullo* romanesco, è un geometra to-

scano, parente piccolo borghese del popolaresco e pure toscano Bob de *Le ragazze di San Frediano* di Zurlini.

Il riferimento a quest'ultimo film non è casuale: a parte il dialetto, a parte la presenza in ambedue i *credits* di Benvenuti e De Bernardi tra gli sceneggiatori, la mentalità del geometra di *Non scherzare con le donne*, le sue avventure e le sue disavventure, provocate da un ostinato e costituzionale gallismo, il quale lo induce a « tenere il piede in più scarpe », con risultati ben poco brillanti, provengono da un'unica matrice. Anche se nel film di Bennati la vena è, inizialmente, più faticosa (vi è un brulicare di risaputo macchiettismo: vedi, per esempio, gli « sportivi » del bar, etc.) e, successivamente, meno risentita e disinvolta, pur quando il raccontino ha preso un suo gradevole aire. Tutto il tono del film è, del resto, rispetto a quello di *Le ragazze di San Frediano*, più dimesso e domestico, più « provinciale » come il temperamento del suo protagonista, la lezione riservata al quale è più accomodante e si risolve nel sanzionamento di una irrimediabile vocazione matrimoniale (così che il racconto si riduce un po' al vetusto e classico giuoco di astuzia da parte di una ragazza per punire un giovanotto della sua sfrontatezza e per ridurlo alla resa).

Comunque, la « trasferta » di questo geometra (cui Marco Vicario ha dato vita con insospettabile garbo, magari agevolato dallo spumeggiare del doppiaggio toscaneggiante) ha offerto il destro a Bennati per abbozzare una descrizione di certo ambiente provinciale e balneare. Non direi che l'occasione sia stata pienamente raccolta (raramente si esce dal generico o dal macchiettistico), in quanto all'autore interessava più che altro la fitta tessitura relativa al giuoco delle imprese galeotte e dei dispettucci amorosi. E tuttavia, basta qualche vago accenno ad un ambiente che non è il solito, per fare di *Non scherzare con le donne* un filmetto, anche sotto questo riguardo, degno di blanda attenzione.

Padri e figli di Mario Monicelli, a differenza del film precedente (che il disegno della figura centrale, oltre che il dialetto, apparenta, in qualche modo, a *Musoduro*), non è un film di cui sia riconoscibile l'autore: invece di Monicelli potrebbero averlo firmato, che so, Franciolini, Risi, Bolognini, il risultato non cambierebbe. Caso mai, è evidente la presenza tra gli sceneggiatori di Age e Scarpelli, ormai smaliziatissimi nel disinvolto e rumoroso impiego del dialetto romanesco, nonchè nell'intrico di certe vicende multiple, care alla vena di Amidei (il quale, qui, tuttavia, non c'entra). Dal punto di vista strutturale *Padri e figli* si apparenta a quella ormai non breve serie di opere, le quali presentano affinità con i film ad episodi, senza peraltro essere tali, le quali, cioè, intersecano un certo numero di vicende più o meno omogenee, vale a dire relative ad uno stesso ambiente o ad un gruppo di personaggi dotati di un minimo comune denominatore.

Tali personaggi sono, qui, padri e figli: il tema sarebbe stato suscettibile di sviluppi alquanto impegnativi (si pensi un po': il rapporto tra genitori e gioventù, nel nostro mondo di oggi, e nelle diverse classi sociali), ma agli autori non preme-

va di raggiungere che obiettivi più o meno coloritamente bozzettistici, ed entro tali limiti programmatici occorre dire che lo spettacolo, agilmente se pur anonimamente mosso, funziona, conseguendo risultati amabilmente ricreativi, ora a costo di indugi macchiettistici discutibili, ora arrischiandosi sul terreno delle intuizioni umane a fior di pelle. Quest'ultima osservazione si riferisce all'episodio più delicato del film: quello relativo al soggiorno del figlioletto della infermiera (una Marisa Merlini in istato di grazia, vividamente autorevole con Memmo Carotenuto — inserviente allo zoo — quale spassoso consorte) in casa degli zii, la cui unione è resa squallida dalla mancanza di figli. Qui, il rapporto di intesa, di amicizia che viene gradualmente a stabilirsi tra quel ragazzino irrequieto, ma fattosi d'improvviso pensoso (interprete tutto godibile il piccolo ed inedito Franco Di Trocchio), e quell'uomo ruvido ma aperto a pudiche possibilità di affetto (un Mastroianni sempre concreto e credibilissimo), dà adito ad alcune osservazioni psicologiche tanto più sottolineabili quanto più contrastanti col tono prevalente del film, superficialmente e chiassosamente aneddotico.

Se questo episodio è l'unico indicativo circa le aperture umane che il film avrebbe potuto offrire, qualora diversamente impostato, l'episodio relativo ai due sposini in attesa del primo lieto evento (Antonella Lualdi e Franco Interlenghi, manco a dirlo) è il più povero e generico. Da un punto di vista « problematico » l'episodio che avrebbe potuto essere più significativo, relativamente al tema « educazione della gioventù », con speciale riferimento alle questioni sentimentali, sessuali, matrimoniali, è quello concernente l'idillio tra la figlia del sarto ed il figlio del medico, l'uno e l'altro adolescenti. Tale episodio, mantenuto su toni ora pittorescamente coloriti ora « alla *Domani è troppo tardi* », è affidato in gran parte alla vena simpaticamente e qua e là compiaciutamente istrionica di Vittorio De Sica (il sarto, immancabilmente affetto da gallismo acuto) ed a quella esuberante, ma densa, succosa, comunicativa di Ruggero Marchi (il medico).

Già da tempo seguivo con interesse l'attività di questo sapido caratterista: oggi mi trovo in grado di affermare che il nostro cinema ha in lui un elemento dalle sicure possibilità di utilizzazione. Non è arrischiato sostenere che, nei suoi duetti con De Sica, la figura che spicca con maggior autorevolezza è la sua. Auguriamoci che egli non faccia la fine di quell'altro eccellente caratterista che è Paolo Ferrara (il « commissario di polizia » per antonomasia), il quale figura anche qui in una insignificante particina. Auguriamoci pure che il nostro cinema trovi il modo più opportuno per sfruttare, senza bruciarlo (come è accaduto, che so, per Irene Galter), il nascente talento della freschissima, deliziosa Lorella De Luca (la figlia del sarto). Dopo la prima acerba apparizione nel *Bidone*, dopo la pruriginosa figuretta di *Poveri ma belli*, questo personaggio un tantino più impegnativo conferma in questa adolescente dai bronci e dagli scatti, dalle ombrosità, dai trasporti così genuini un personaggio in via di definirsi: e che potrebbe domani, se opportunamente indirizzato, diven-

tare una sorta di Debbie Reynolds italiana (la Reynolds di *Pranzo di nozze*, s'intende, non quella dei *musicals*). Per Lorella De Luca confesso senza difficoltà di avere un debole, e vorrei poterlo ritenere non ingiustificato.

g. c. c.

The Prisoner

(IL PRIGIONIERO)

REGIA: Peter Glenville.

SCENARIO: Bridget Boland. FOTOGRAFIA: Reginald Wyer. MUSICA: Benjamin Frankel. COSTUMI: Julie Harris. MONTAGGIO: Frederick Wilson.

INTERPRETI: Alec Guiness, Jack Hawkins.

PRODUZIONE: Vivian A. Cox e Sidney Box. ORIGINE: Gran Bretagna, 1954. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Titanus.

Di chi parla *The Prisoner* di Peter Glenville? Secondo la « Rivista del cinematografo » la scelta di un vescovo, a protagonista, avrebbe più che altro un valore simbolico (1). Per i critici dei quotidiani, si tratta senza dubbio possibile del cardinale Mindszenty, Primate d'Ungheria (2). Per orientarsi rispetto a questo film, bisogna essere d'accordo almeno sul suo soggetto. A mio avviso, gli elementi di identificazione (la lotta al nazismo, l'arresto, l'autoaccusa, la liberazione, dopo) sono sufficienti a impedire che il tema si giustifichi per via di affermazioni universali, pur tentandolo. Un'opera cinematografica, come una letteraria, ma la prima in forma più massiccia, non può uscire da certe relazioni di tempo, di giudizi, di disposizioni psicologiche popolari, anche se più tardi sopravvive quando esse sono scomparse. Un film sulla sbalorditiva autodenuncia di un cardinale in un paese dominato dai senza Dio, oggi incontra un pubblico che a questo proposito ricorda, e ricorda solo, il cardinale Mindszenty; e che di fronte a questo episodio si pone pur con prospettive diverse, secondo la provenienza ideologica e l'ampiezza degli interessi, non la domanda: « come andò a finire? », ma: « perchè andò a finire così? ». Cioè non ha bisogno che i fatti gli siano « ricordati » ma spiegati; prima della rappresentazione soggettiva, vorrebbe ancora delle informazioni oggettive.

Sono queste le basi, a mio parere, di un giudizio sul film *Il Prigioniero*. Da esse traggo due prime conseguenze, sempre partendo dai modi supposti di una attesa di pubblico rispetto a questo argomento. Poichè si tratta del cardinale Mindszenty, quello che oggi ancora sfugge alla nostra conoscenza diretta sono più i particolari (il carattere dell'uomo, l'ambiente, i precedenti) che i giudizi sul valore di quell'autoaccusa, ampiamente scontata tanto per i cattolici che per i non, specialmente dopo le rivelazioni di Kruscev. E quindi l'attesa era verso una individuazione specifica come « verità » del soggetto, non verso un giudizio morale, che non può essere che il sapore implicito di esso e in certo senso anche la sua propaganda. Si trattava, cioè, di dare allo spettatore gli elementi che gli mancavano, e di cui poteva prevedibilmente spe-

(1) « Qualora fosse stato designato altro personaggio, il tema fondamentale del film non sarebbe stato sostanzialmente diverso » (« La Rivista del cinematografo », n. 1, gennaio 1957).

(2) « E' infatti la ricostruzione della disumana persecuzione di cui fu vittima il primate d'Ungheria, cardinale Mindszenty, da parte della polizia comunista » (« Il Resto de Carlino », 18-2-57, a firma Vice).

rare che il cinema avrebbe potuto entrare in possesso, perchè si facesse esso stesso un giudizio specifico di merito. Un processo, dunque, dal generico al particolare, al tipico. Poichè la seconda domanda è « perchè andò a finire così? », rispettando la verosimiglianza, si doveva « introdurre » il mistero che ancora oggi perdura, sui metodi adottati dalla polizia; da una parte con uno sforzo di indagine su ciò che era accertabile, e dall'altra facendo di questo angoscioso « perchè » l'interrogativo spaventoso, la ragione anche stilistica del film.

Come si comporta invece Glenville? Per la questione dell'individuazione nel particolare del suo personaggio, egli, da un punto di vista di contenuto, « crea » il presule all'atto dell'arresto, uccidendone il passato reale; salvo resuscitarne qualche dettaglio (antinazismo, i rapporti con la madre) nella deformazione del dialogo introspettivo. Ne fa così un « vescovo da processo » come appunto ha intuito Buzzonetti ne « La Rivista del cinematografo », credendo però erroneamente che il film si risolva agevolmente in una specie di lievitazione simbolica, buona a tutti gli usi. Però il regista lo lascia sussistere come carattere particolare (l'orgoglio) sviluppando su di esso il dramma del suo crollo psicologico. Cioè: da un lato lo universalizza, togliendogli passato e ambiente. Dall'altro lo rende particolarissimo, ma nei recessi intimi della psicologia.

E' la caratteristica fondamentale del film. Non volendo prendere apertamente posizione sul cardinale Mindszenty come figura storica (sull'atteggiamento, ad esempio, da esso assunto in materia di politica agraria), Glenville elimina questa parte così importante traducendola in sottili e difficili equivalenze psicologiche, nel chiuso della torturante disquisizione morale fra vittima e Inquisitore (3). Avete così due dati di fatto. Limitando l'azione al solo periodo della prigionia, interrogatorio, processo, liberazione, si viene a configurare a priori nel prigioniero la vittima (so anch'io che è vero storicamente, ma qui si tratta di capire che la struttura del film anticipa le conclusioni, le annulla anzi); inoltre la lotta, storica, fra Chiesa e potere politico ateo, si geometrizza in una dialettica intellettualistica, a due, disincarnata, come un duello di Orazi e Curiazi con l'esercito fermo a guardare. E' una corruzione cerebrale e moralistica dei veri temi in una simbologia psicanalitica, del tutto figurativa.

Questo, allora, permette al regista quei « distinguo » che sarebbero stati ben più difficili di fronte alla materia nella sua complessità reale. « Distinguo » fra la Chiesa e gli uomini, fra il Pastore e la sua povera carne; apologia, dunque, della Chiesa, e giudizio più riservato sull'uomo. Non solo. Se è vero che il pubblico può voler sapere come si potè indurre il Primate d'Ungheria alla famosa autoaccusa, è meno vero che esso desideri essere deviato dal documento (anche se lacunoso) alla libera invenzione (anche se logica e dettagliata). La rappresentazione di un avvenimento mostruoso è tremenda finchè non si cerchi di torcerla troppo da vicino; allora si può scoprire che Frankstein è frutto di lar-

(3) Qualche critico si è riferito esplicitamente a « L'assassinio della Cattedrale » di Elliot, per una certa analogia di temi, come l'orgoglio del cardinale.

go impiego di colla, e si dà nell'inverosimile. L'inverosimiglianza di questo film è in una sproporzione: evita quasi del tutto il Mindszenty di dominio pubblico (anche il processo è singolarmente coartato) e fornisce notizie dettagliatissime su ciò che ancora oggi sanno solo lui, i suoi aguzzini e il Vaticano. Con questa osservazione siamo alla seconda parte del nostro argomento.

La zona centrale del film è stretta drammaticamente, e con felice progressione drammatica (sia pure entro cadenze teatrali) da un dialogo severamente costruito, di contenuto insolitamente denso. Ma per quanto esso sembri, secondo la sua natura, un vero duello fra le parti, in realtà anche l'interessante domanda « come il cardinale fu sconfitto dall'Inquisitore? » viene inutilizzata. Anzitutto, per l'ambiguità del regista, incerto se il prigioniero fu seviziato fisicamente o no, o se invece fu colto in difetto (resta, nel pubblico, l'impressione del suo orgoglio). Poi per la accentuata tendenza a far prevalere anche in questa parte le suggestioni figurative. E' un discorso doppio, e per ciò equivoco, disorientante per il pubblico. Da un lato il dialogo batte fortemente sul cardinale, ne esprime in parole dette la caduta. Dall'altro, la struttura figurativa configura tutta l'azione come un « Passio » da Settimana Santa; ne ha tutti gli elementi: arresto, spoliazione, assunzione di colpe e totale innocenza, Getsemani, autoaccusa, condanna e liberazione « peggiore della morte ». Glenville, in sostanza, obbedendo a una sua tipica propensione simbolistica, finisce per credere di poter esprimere con pavimenti a rombi e cerchi, allusioni evangeliche (l'Inquisitore, come Giuda, tradisce abbracciando la Vittima, e si uccide) ed altri espedienti liturgici, la doppia verità, naturale e soprannaturale, della umiliazione del Primate.

Qui c'è, a mio avviso, una grave presunzione di giudizio, (soprattutto in assenza di documenti) e una presunzione estetica. Inoltre, e forse peggio ancora, il procedimento, che va per violenti effetti anche allo scopo di controbilanciare la pesantezza del dialogo, così carico e prolungato, e la assenza di movimento, è quello di chi allinea il nuovo nell'eterno, il particolare nel simbolo, e cioè spegne la novità, la personalità, l'unicità del fatto rappresentato. Ma allora lo sottrae anche alla giudicabilità, facendolo diventare una qualunque riviviscenza del tema eterno e il cui ideale è identificarsi ad esso, spogliandosi ed edificandoci (ma senza darci altre informazioni). Questo è esattamente il contrario di ciò che, appunto, sarebbe stato giusto attendersi. Ma forse proprio per la sua vistosa fuga dai discorsi più difficili e complessi, in un conflittone di notte e luce *The Prisoner* sta ottenendo un discreto successo di cassetta. Certamente non vi è estranea la singolare partecipazione fisica e spirituale di Alec Guiness, convertito al cattolicesimo dopo questa interpretazione, nobilissima anche se non schiva d'effetti.

g. b. c.

P.S. Ma anche dopo questi difficili discorsi mi rimane il sospetto che la parte più sincera del film sia quell'abile e torturante saggio di sevizie mentale; come Anastasia *è un gioco un po' sadico sulla memoria, l'essere nella memoria.*

Le rubriche

La televisione

TELEQUIZ, OVVERO LA MODERNA COMMEDIA DELL'ARTE? - « L'Italia della domenica e del giovedì »: così si esprimevano nel periodo del maggiore successo di *Lascia o raddoppia?* gli « intellettuali » o in generale i benpensanti, coloro che hanno la testa sulle spalle, per denigrare quegli altri, ed erano i più, che in quei giorni della settimana, erano immancabili spettatori delle partite di calcio e della popolare rubrica televisiva presentata da Mike Bongiorno. Orbene questa frase, entrata nell'uso comune, sta ad indicare, forse più di qualsiasi altra, il giudizio sostanzialmente negativo dell'uomo colto sul telequiz, concepito ed accettato tutt'al più come forma leggera di svago, di passatempo e nulla più. Tanto è vero che ancora oggi i critici della TV dedicano fiumi d'inchiostro al teatro televisivo, ai romanzi sceneggiati e in generale al dramma televisivo, lasciando ai cronisti o agli studiosi della psicologia popolare il compito di parlare dei telequiz. Siamo tentati di affermare subito che non condividiamo affatto questa posizione, e di partire lancia in resta alla difesa dei telequiz; ma preferiamo procedere prima ad una attenta disamina di quei valori che tale « genere » televisivo presenta.

Che il telequiz sia una forma di spettacolo televisivo non verrà in mente a nessuno di negarlo. Milioni di telespettatori infatti il giovedì e la domenica assistono a *Lascia o raddoppia?* e a *Telematch*. Ma possiamo veramente definirlo giuoco il telequiz? Cioè il giuoco è il fine ultimo a cui vengono preordinati tutti gli elementi della trasmissione o non piuttosto il giuoco è solo un pretesto, una molla che scatta e fa sì che si liberino certe energie e si abbia la forma più genuina di spettacolo, quella in cui gli attori non conoscono la parte che dovranno recitare, perchè dovranno essere solo se stessi, col loro nome reale, col loro vero volto, con i loro sentimenti, con i loro pregi e difetti? Questo per noi è il punto basilare da chiarire per poter fare un discorso serio ed approfondito sui telequiz.

E la risposta ci sembrerà subito chiara, solo che teniamo presente alcuni dati di fatto. In *Lascia o raddoppia?* l'interesse viene suscitato più che dal dilemma « ce la fa - non ce la fa?, dal modo con cui un concorrente risponde o non risponde al quesito postogli. Infatti gli eroi di *Lascia o raddoppia* , la Bolognani, il Mariannini ecc. sono divenuti tali non tanto per aver vinto (si pensi alla schiera di coloro che hanno ottenuto la massima posta in palio e che sono stati subito dimenticati dal pubblico), quanto per aver ben recitato la fronte a milioni di telespettatori il di fronte a milioni di telespettatori « personaggio » di se stessi.

Così in *Telematch* ci ha interessato

di più la « mente » Corradini per la sua affabile bonomia, per lo spirito con cui ha saputo accogliere anche certi giuochi un po' ridolineschi (ricordiamo i funghi che Tortora di prepotenza gli cacciò in gola) e quella atmosfera di famiglia creata la sera in cui le telecamere, entrate a casa sua, resero partecipi la moglie e le figlie alla vicenda vissuta dal consorte e padre, piuttosto che il giuoco in sè e per sè; così ci ha appassionato maggiormente il dramma umano del giovane Longoni, il quale non poteva sopportare nella sua dignità di essere surclassato dal... cavallo Reginaldo, più che il fatto stesso che si sia ritirato e la coppia Longoni sia scomparsa dai teleschermi.

A questo proposito dobbiamo dire che i nostri telespettatori pare non abbiano per nulla chiaro in mente il compito che la natura stessa del telequiz affida ad essi. Vogliono essere protagonisti mentre dovrebbero essere solo dei catalizzatori; e come questi hanno in chimica solo la funzione di mettere gli elementi nella condizione ideale per reagire e dare luogo ad un nuovo elemento, così essi dovrebbero solo contribuire a porre i candidati in condizioni tali da scoprire la loro umanità e da recitare la loro « parte ». Tanto è vero che il modo con cui il Longoni fu trattato suscitò reazioni negative nello spettatore, il quale parteggiava non per la disinvolta sicumera del Tortora ma per la debolezza e sia pure la scarsa sportività del giovane candidato.

Il processo di immedesimazione, quindi, non si ha con il presentatore, sia esso Bongiorno o Tortora o domani il più bravo e qualificato attore del mondo, ma con il candidato. E questo processo non si produce, come in altre forme di spettacolo, per la validità del testo e per la bravura interpretativa dell'attore, ma così, naturalmente. L'importante è che il candidato sia autenticamente se stesso, e l'immedesimazione si verifica. Nelle altre forme di spettacolo c'è la barriera della finzione scenica da superare, qui la finzione, almeno in partenza, non c'è. Può però fare capolino in determinate circostanze.

Ed è il caso di *Lascia o raddoppia?* in cui ormai, date le prove eseguite il giorno precedente, si sente che il canovaccio, il testo sta prendendo sempre più importanza e i candidati, tranne nei brevi momenti in cui devono rispondere alle domande del giuoco, non sono più se stessi, non sono più veri, bensì interpretano il ruolo fissato il giorno prima, recitano. Onde la decadenza lenta, ma ogni giorno più evidente, di questa trasmissione.

Anche in *Telematch* la finzione si è fatta viva e proprio la sera in cui le telecamere si collegarono con casa Corradini. Una serie di piccoli e apparentemente insignificanti elementi ce la fecero avvertire: il fatto che la bilancia fosse lì pronta in campo, i due pacchetti confezionati di pasta, il tiretto delle ricevute anch'esso in campo, la sicurezza con cui si muoveva la signora Corradini. Abbiamo svolto una piccola inchiesta in proposito ed abbiamo appurato che tutto ciò fu frutto del caso. Se ne ricava che anche la verità può presentarsi con i caratteri della finzione. Ciò costringe il bravissimo regista Piero Turchetti ad una estrema cura ed attenzione. Egli ha contro di sè non solo il divismo, ma anche a volte il « vero ». Comunque egli ha dimostrato di aver capito perfetta-

mente la natura dello spettacolo che dirige: una forma di commedia viva, senza copione e attori, in cui l'improvvisazione, l'imprevisto giuocano un ruolo determinante, come nella vita. Il Telequiz del « coso », intercalato dai tre giuochi di « passo o vedo », « i mimi », « il braccio e la mente », è solo un canovaccio su cui ciascun candidato intesse la rete delle proprie reazioni, dei propri sentimenti, delle proprie risposte. Turchetti sa benissimo ciò e, ne siamo convinti, lo sanno anche coloro che hanno promosso e voluto questa forma di spettacolo televisivo. Certo sappiamo che molto ancora può essere fatto per potenziarne l'efficacia. Bisogna avere coraggio, coraggio di stornare mezzi tecnici e quindi soldi da altri settori apparentemente più nobili perchè più vicini alla cultura e all'arte, ma tanto meno aderenti alla televisione.

Ma è poi vero che il telequiz sia staccato da ogni tradizione culturale, e viva solo come espressione del gusto deteriore, da Rider's Digest, della moderna società? Francamente non siamo di questo avviso, anche perchè non crediamo nel luogo comune, che si fa strada anche nel ragionamento dell'uomo colto, della « decadenza » della nostra società. Non crediamo nella graduatoria delle diverse epoche. Ogni forma ed espressione di vita, e soprattutto ogni forma di spettacolo, se risponde a precise esigenze del momento storico vissuto dalla umanità, interpreta nel contempo esigenze perenni. O meglio la forma è legata all'epoca, è contingente, ma il contenuto non può essere che extra-temporale, dotato di carattere di necessarietà e di continuità, perchè connaturato alla natura stessa dello uomo. Ciò vale, e a maggior ragione, per il telequiz e, segnatamente, per *Telematch*.

Ebbene, non c'è alcun'altra forma di spettacolo nella storia del teatro e dello spettacolo in generale che presenti le stesse fondamentali caratteristiche del telequiz? Abbiamo parlato, a proposito di esso, di canovaccio, di improvvisazione, di imprevisto, di recita a soggetto. Non erano forse questi gli elementi basilari della Commedia dell'Arte? E' vero che oggi molti studiosi sono portati a vedere in essa una forma secondaria, quasi plebea, dell'arte teatrale, che sarebbe servita più che altro a formare la tecnica dell'attore, piuttosto che una forma traducente la perenne esigenza dell'uomo comune di recitare senza l'intermedio della cultura ufficiale, rappresentata dal copione (1). Noi siamo d'accordo invece con Bragaglia e con coloro che collegano la Commedia dell'Arte alla piazza, allo spiazzo erboso in campagna, a quel naturale palcoscenico insomma in cui l'uomo si improvvisò attore. Fu lì che fiorirono i Pappus,

(1) Di questo avviso sembra fosse lo stesso Benedetto Croce, quando scriveva, nella prefazione all'ottimo libro di Del Cerro « Nel regno delle maschere ». « Questa commedia fu improvvisata per modo dire: sotto l'apparente improvvisazione c'era la preparazione e l'artificio; sotto l'apparente ricchezza, la povertà, e rimase sempre o quasi in un basso livello spirituale, con l'intrigo delle sue azioni, i caratteri — caricature, le facezie grossolane, i lazzi triviali. E se piacque principibus virus ammessa e festeggiata nelle corti, cotesto non tanto fu sua lode, quanto piuttosto del persistere di costumanze ancora medievali nelle classi sociali elevate dei sec. XVI e XVII. E quando i costumi s'ingentilirono, la Commedia dell'Arte decadde o fu costretta a trasformarsi ».

i Dossennus delle Atellane, i Zanni, i Cetruli, e, più tardi Pulcinella e le maschere.

Ora l'uomo ha creato un altro palcoscenico su cui improvvisare mimì e proiettare e recitare liberamente senza impacci e vincoli, senza intermediari, dove essere se stesso senza veli e finzioni, con la sua carica umana: lo schermo televisivo. « La Commedia dell'Arte s'è rifugiata nel varietà dove sono nati grandi comici come Petrolini e De Filippo » — ha scritto Bragaglia (2) E' vero, ma, a nostro avviso, solo in parte. De Filippo, seguendo la strada dei Cammarano e degli Scarpetta, ha voluto essere autore e, perciò stesso, si è posto a metà strada tra il teatro come letteratura e arte e il teatro come vita legata al popolo e al suo modo di esprimersi. Semmai il De Filippo legato alla Commedia dell'Arte è quello degli sketch e delle caratterizzazioni del periodo in cui divertiva il pubblico di periferia, quando non era nessuno. Ed è, se non andiamo errati, ad esso che fa riferimento il Bragaglia, giacchè aggiunge: « Ambedue (Petrolini e De Filippo) da me segnalati quando sconosciuti agivano con farse e macchiette nei palcoscenici dei teatri rionali ».

A noi parrebbe invece che se c'è un certo settore del varietà che possa ricollegarsi in un certo senso alla Commedia dell'Arte questo è il varietà televisivo del genere di *Lui e lei*. Metz e Marchesi infatti si servivano di Taranto e della De Mola come delle maschere fisse, dei prototipi del marito e della moglie per portare alla luce fatti e situazioni dei rapporti matrimoniali in Italia. Il legame tra la realtà e la finzione, che sempre sussisteva trattandosi di attori, era data dalla valanga di lettere che gli spettatori, mariti o mogli, inviavano loro e che servivano da pretesto ai loro sketch. Ora se fosse stato possibile fare il contrario, se cioè il Taranto e la De Mola avessero potuto fungere da pretesto perchè gli spettatori, divenuti attori avessero recitato sui teleschermi il dramma o la commedia dei loro rapporti coniugali, la trasmissione avrebbe avuto una ben altra efficacia.

Per concludere, ci pare che, tranne alcuni punti di riferimento tra la Commedia dell'Arte e un certo genere di rivista televisiva, non si possa parlare di sopravvivenza della Commedia dell'Arte se non nel caso dei telequiz. Ed abbiamo visto il perchè. Resterebbe naturalmente da chiarire il rapporto, apparentemente antitetico, che passa tra il professionismo degli attori della Commedia dell'Arte e il non-professionismo dei candidati dei telequiz. Ma, se accettiamo la concezione della Commedia dell'Arte più sopra esposta brevemente — e che il Bragaglia ha definito magnificamente con queste parole: « la Commedia dell'Arte... fu una progressiva perfezione artistica e corporativa d'un genere di libera recitazione esistente da sempre e praticato dai caratteri buffi o maschere giullaresche che fiorirono in ogni tempo » (e questi a loro volta creazione immediata e spontanea nelle piazze, nelle taverne e nelle aie, del popolino) — se accettiamo questa proposizione non parrà azzardato e fuori posto parlare dei telequiz come di una continuazione moderna, con caratteri propri naturalmente, che

(2) C. A. Bragaglia: « Pulcinella », Casini editore.

non ne snaturano però l'intima essenza, della Commedia dell'Arte.

« J'insiste — ha scritto il Duchartre — sur le fait que l'illustre famille de la Commedia dell'Arte est loin détre éteinte ».

E non si estinguerà mai, ci permettiamo di aggiungere noi, se affonderà sempre le sue radici nella perenne vitalità e creatività del popolo. Il che la televisione ha il grande merito di avere realizzato con questa umile, anticonformista, antiaccademica trasmissione dei telequiz.

ANGELO D'ALESSANDRO

Il dott. Antonio Ciampi, direttore generale della SIAE, ha tenuto recentemente, al Circolo della Stampa di Milano, una conferenza sul tema: « La televisione è un servizio pubblico? ». L'oratore, dopo aver chiarito che la televisione non è che cinematografia a distanza e che troppo spesso si è parlato di « arte televisiva » e di « linguaggio televisivo », ha messo in rilievo che il nuovo mezzo è in grado di esercitare una grande influenza sull'atteggiamento e sulla condotta della pubblica opinione e soprattutto sui giovani. Tra l'altro l'oratore ha affermato: « Se la televisione è un servizio pubblico come mezzo di comunicazione, riservato allo Stato, al pari dei servizi telegrafici, telefonici e radioelettrici, non può però essere considerata servizio pubblico in esclusiva anche per la produzione e la circolazione dei programmi artistici ». A conclusione del dibattito è stata proposta la convocazione di una apposita conferenza per una più approfondita discussione del problema.

* * *

A bordo del transatlantico « Colombo » è stato installato un nuovo tipo di televisione realizzato da due fabbriche tedesche di apparecchi televisivi e di strumenti ottici. Il televisore serve a far seguire i film proiettati nei tre cinema della nave a tutti i passeggeri che si trovano nelle varie sale di soggiorno. L'originalità consiste in un prisma che, posto nel centro ottico della macchina di proiezione, capta il fascio trasmettitore del film e lo devia sull'obbiettivo di una telecamera; questa ritrasmette ai vari televisori.

* * *

Vivaci polemiche si vanno accendendo in Francia sulla composizione dei quadri direttivi di quella televisione. Nel febbraio scorso due note personalità, René Dumesnil e Robert Kemp, si erano dimesse rispettivamente dal comitato per la musica e da quello per le lettere. Successivamente, un altro illustre musicista, Georges Auric, ha abbandonato il suo seggio di commissione. « Quando fui invitato a fare ancora parte del Comitato per la musica — scrive Auric — risposi affermativamente; ma non potevo sospettare che sarebbero stati esclusi da questo Comitato uomini i cui nomi sono fra i più illustri della musica contemporanea ».

* * *

Dopo anni di ricerche e di esperienze una società francese ha messo a punto un apparecchio per riprese televisive sottomarine. L'apparecchio comprende una macchina da presa stagna, munita di un dispositivo che permette di effettuare riprese cinematografiche in acqua torbida, con due lampade da mille watts ciascuna. Il dispositivo può venire impiegato sino a cento metri di profondità.

Il documentario

UN'OCCASIONE MANCATA: WALT DISNEY E LA SARDEGNA. - Mentre il documentario nazionale si dibatte tra attese e incertezze, nelle secche di una gravissima crisi che è insieme produttiva e artistica, l'apparizione sui nostri schermi di un cortometraggio che, pur figurando americano, è stato girato in Italia e realizzato in sostanza da italiani, suggerisce un discorso che può essere di qualche interesse. Si tratta di *Gente di Sardegna,* un documentario che porta il marchio di Walt Disney ed appartiene alla serie « Genti e paesi » che è solita accom-

pagnare i lungometraggi della più impegnativa serie « Il mondo e le sue meraviglie », che costituisce una delle nuove strade su cui da qualche anno si è posto Walt Disney nel tentativo di sostituire poco a poco la produzione di films spettacolari a disegni animati, di troppo rilevante impegno produttivo e di non corrispondente vantaggio economico.

Lo schema di questo cortometraggio non si discosta da quello degli altri che l'hanno preceduto (sugli Esquimesi e sulla Svizzera): anche esso vuol far conoscere agli spettatori degli « aspetti interessanti di alcuni paesi e della gente che vi vive », come avverte la didascalia iniziale. La didascalia è evidentemente limitativa, ma la ricchezza dei mezzi impiegati per la realizzazione del film, la sua lunghezza (circa venticinque minuti di proiezione), il nome di Walt Disney e il titolo stesso, sono tutti elementi dai quali legittimamente ci si poteva attendere un impegno e un risultato non comuni. Di fatto il documentario delude parecchio: non soltanto, accostato al lungometraggio che accompagna (*Il leone africano*), risulta di qualità parecchio inferiore, ma soprattutto rivela nei realizzatori una minore sensibilità, nel senso che pesano su di esso taluni equivoci che già rendono discutibili i films della serie « Il mondo e le sue meraviglie » e che qui sono aggravati dal fatto che oggetto di osservazione non sono più gli animali e i diversi luoghi nei quali essi vivono, ma l'uomo e il suo ambiente; in una parola, la comunità umana di uno Stato o una regione. La mentalità commerciale che sovrintende a questo genere di produzioni tratta alla stessa stregua uomini e animali, e se da una parte l'esclusiva ricerca dello « spettacolo » attinge al divertimento — pur forzando talora fino al paradosso la verità dei fatti e togliendo quasi del tutto alla loro rappresentazione la sua potenzialità didattica — dall'altra parte essa inaridisce la carica umana che dal documentario potrebbe derivare e schematizza la realtà, dando della gente e del suo modo di vita un quadro sostanzialmente privo di autenticità e di credibilità. Non è più dunque la vita della gente di Sardegna quella che vediamo sullo schermo, ma una sintesi di manifestazioni esteriori e di impressioni colorate, come si potrebbe leggere su « dépliants » pubblicitari di mediocre fattura o sul « carnet » di un frettoloso turista americano.

Effettivamente il concetto di Walt Disney — ripetuto ai suoi collaboratori italiani quell'unica volta che venne in Italia con il suo organizzatore generale Ben Sharpsteen (che figura regista del documentario) per la lavorazione di *Gente di Sardegna* — era questo: fare un film che piacesse in tutto il mondo, che si adeguasse ad ogni mentalità, che non urtasse la suscettibilità di alcuno. Concetto che in fondo equivale ad un'affermazione di superficialità e di scarso impegno umano e artistico. Eppure c'erano tutte le premesse per una buona riuscita, c'erano soprattutto grandi mezzi. Se alcune notizie sull'organizzazione del lavoro possono aiutare, se non a formulare un giudizio, almeno a farsi un'idea generale, sarà utile allora dire che la Sardegna venne scelta fra molti altri temi e proposte relative ad altri luoghi d'Europa, perchè sull'Europa Walt Disney ha puntato la propria

attenzione per questi cortometraggi (il prossimo sarà sul Portogallo).

Questo accadeva tre anni addietro. Per prima cosa fu ordinata un'inchiesta sulla vita e sul folklore degli abitanti dell'isola. Doveva avere un carattere molto generale: ma l'inchiesta fu invece appena sommaria, poichè non durò che pochi giorni e soltanto un paio di persone vi furono impiegate. Si reperì comunque una certa quantità di letteratura sull'argomento, e la produzione diede alfine l'autorizzazione a iniziare. Amleto Fattori fu posto a capo degli operatori scelti per effettuare le riprese in Sardegna: a volte era lui solo nell'isola, a volte fino a quattro erano dislocati in varie località. Si era tracciato come una specie di calendario di tutte le manifestazioni folkloristiche e delle cerimonie di qualche interesse, e lo si seguiva puntualmente: per questo poteva capitare che in una giornata le occasioni fossero più d'una in posti diversi. Gli operatori erano accompagnati da un aiuto, e forniti di una « giardinetta », un piccolo parco lampade, una « Arriflex » a 16 millimetri e un certo quantitativo di pellicola Kodakrome invertibile. Sul luogo delle riprese si arrivava un paio di giorni prima, e si aveva l'accorgimento di apparire in continuazione per le strade del paese, come se si fosse intenti a « girare »: in realtà si faceva così per abituare la gente alla presenza degli ospiti e delle loro attrezzature, in modo che il giorno scelto per le riprese la curiosità fosse scomparsa e fosse diminuito fortemente il pericolo del « guardare in macchina ». Naturalmente per quelle manifestazioni popolari (ne capitano pochissime ogni anno) la gente si vestiva a festa, indossando i pittoreschi costumi cui puntualmente i documentari sulla Sardegna ci hanno abituato, come fosse cosa di tutti i giorni. Ma le feste non erano naturalmente la sola occasione per « girare ». Allora, negli altri momenti e per le riprese delle attività quotidiane, gli operatori invitavano la gente a indossare ugualmente i costumi dei rari giorni di festa: in generale il compenso per il « disturbo » sarebbe stato una fotografia a chi la richiedeva alla « troupe ».

Per oltre un anno si continuò a girare: i metri di pellicola 16 mm. impressionati in questo modo sono stati alcune decine di migliaia; la spesa globale si dice abbia superato i venticinque milioni. La pellicola era inviata per lo sviluppo a Parigi, ritornava a Roma per un breve controllo, poi ripartiva per gli Stati Uniti, dove i tecnici di Walt Disney l'esaminavano e inviavano in Italia il loro parere e le disposizioni per le nuove riprese. Si è dato il caso che dagli Stati Uniti arrivasse talora il divieto di insistere su certi temi, come per esempio quello religioso, o di eseguire riprese di episodi che potevano urtare la suscettibilità di qualcuno: uno dei pezzi di maggiore effetto, la caccia al muflone, sarebbe stato per questo scartato dal montaggio definitivo. E la stessa sorte quasi toccava alla sequenza della « mattanza » dei tonni. Il materiale scelto fu alla fine controtipato tre volte per le tre selezioni di colore richieste dal Technicolor, e da ultimo stampato .

Il risultato, già si è detto, è deludente. Mentre il commento risolve tutti i problemi, ad esempio, degli

agricoltori dell'isola, con l'affermare che essi sono « indipendenti e autosufficienti, riuscendo sempre a cavarsela con quel che la terra produce », li si vede raccogliere frumento e castagne in costume, mungere e rasare le pecore in costume, nè manca il « bicchiere di buon vino ». Le donne, naturalmente, lavano i panni in costume, tessono, filano, ricamano e preparano l'orbace in costume. C'è un matrimonio, un funerale rustico con le « geremiadi » delle vecchie vestite di nero; ci sono i nuraghi, le zampogne, il trenino, la caccia, la pesca, il trattamento di varie malattie, e soprattutto le feste. Una festa dietro l'altra (tecnicamente alcune sono ben fotografate e montate con cura), così che alla fine gli spettatori si chiedono se davvero non sia il caso di trasferirsi armi e bagagli in quella terra benedetta e felice. E se è vero, come alla fine dice lo « speaker », che la gente di Sardegna è « tenace e piena di risorse », non si direbbe che il documentario si preoccupi di dimostrarlo. Dunque una bella occasione mancata, e una lezione per i nostri documentaristi: ecco un esempio di quello che non si deve fare, anche se è un esempio che viene da Walt Disney. L'appannato « poeta della natura » ha reso un cattivo servizio alla gente di Sardegna.

ALBERTO CALDANA

La commissione preposta all'assegnazione dei premi di qualità per i cortometraggi, dopo aver proceduto alla visione dei documentari proiettati in pubblico nel primo semestre del 1956, ha concluso i suoi lavori il 16 febbraio. Premesso che la legge 31-7-56 n. 897 stabilisce 40 premi ai cortometraggi a colori e 20 premi a quelli in bianco e nero, la commissione ha assegnato soltanto quattro premi per cortometraggi in bianco e nero e, avvalendosi della facoltà attribuita dal comma 9 dell'art. 17 della legge stessa, ha costituito, con la residuale somma di 48 milioni, altri otto premi di sei milioni per documentari a colori, premi che sono stati così portati a 48.

* * *

Il regista olandese Joris Ivens è tornato da un viaggio in Cina, durante il quale ha raccolto cospicuo materiale che gli servirà per la realizzazione di quattro documentari.

* * *

La Settimana del film mondiale di Cork sarà quest'anno dedicata ai cortometraggi e si svolgerà dal 3 al 9 giugno prossimo. I cortometraggi partecipanti, che dovranno essere in 35 mm. e prodotti dopo il 1° maggio 1956, saranno suddivisi in cinque categorie: documentari, educativi, di interesse generale, a disegni animati. Al miglior film di ciascuna categoria la giuria assegnerà una statuetta di bronzo di St. Finnbarr.

* * *

La giuria del 13° Concorso internazionale di cinematografia sportiva, svoltosi a Cortina d'Ampezzo dal 25 febbraio al 3 marzo sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ultimata la visione dei 70 film presentati da 18 nazioni, ha conferito il massimo riconoscimento al film giapponese *Scalata del Monte Manasnu*, per la dettagliata narrazione della spedizione giapponese alla conquista di una delle più alte vette del gruppo dell'Himalaya.

* * *

Oltre 250 documentari saranno realizzati nel 1957 nell'USS. Gli stabilimenti di Leningrado stanno girando *La via delle stelle*, sui princìpi dei razzi progettati per i viaggi stratosferici; *Miracoli*, sulla reciproca influenza tra gli organismi viventi e il loro ambiente; *Sulle soglie della coscienza*, sull'attività nervosa superiore. A Mosca si prepara *Nelle profondità della terra*, sulle risorse minerarie del Paese, e *Salvare il condannato*, sulla chirurgia del cuore; mentre a Sverdlovsk è in lavorazione *Racconti di pietre e minerali*.

* * *

Si sta iniziando in questi giorni a Milano la lavorazione del film *Nessuno s'accorgeva che un uomo moriva*. Si tratta, in realtà, di un mediometraggio destinato alla TV americana. Ne sarà regista il giovane

Giuseppe Fina, autore del cortometraggio *Il cero.* Ad interpretare il ruolo della piccola protagonista del film è stata scelta una bambina di sei anni, Rosalia Mannarà, che lavorerà accanto ad Aldo Pierantoni, il quale sarà sullo schermo un vecchio artista di varietà, una volta celebre, che muore assistito solo da una piccola amica.

* * *

Il premio francese Jean Vigo per il 1956 è stato assegnato al cortometraggio *Leon la lune* di Alain Jessua.

* * *

Dal 9 al 15 giugno 1957 si svolgerà a Cannes il Festival internazionale del film medico-chirurgico e di insegnamento e prevenzione sanitaria. I film presentati dalle Nazioni partecipanti saranno giudicati da una commissione di cinque eminenti personalità, appartenenti ciascuna ad un Paese diverso, possibilmente tutti docenti universitari in Facoltà di medicina e chirurgia.

* * *

La III Rassegna Internazionale di Cinematografia Specializzata, che si terrà a Roma dal 2 all'11 maggio, organizzata dalla Commissione per la Cinematografia del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dall'Istituto per la Cinematografia Educativa, Scientifica e Sociale, conta già un buon numero di adesioni dall'Italia e dall'Estero. Molto rilievo sarà dato al particolare settore dei film di antropologia, psicologia e polizia scientifica.

Formato ridotto

RISULTATI E PROSPETTIVE — All'ultimo Concorso annuale dell'« Union internationale du cinéma d'amateur » (UNICA), svoltosi a Zurigo nello scorso settembre, l'Italia ha conseguito il primo premio per il film a soggetto *Le avventure dell'altro Io,* del Cineclub Sanremo, e il primo posto nella classifica per nazioni. Nella stessa occasione, a Tito Marconi, presidente della Federazione italiana dei cineclub (FEDIC), è stata conferita la presidenza dell'UNICA per l'anno sociale 1956-57, con l'annesso incarico di organizzare a Roma il Concorso internazionale del 1957. Vogliamo sottolineare con questi semplici dati alcuni riconoscimenti ufficiali del grado di maturità cui è pervenuto, in questi ultimi anni, il cineamatorismo italiano, grazie non solo all'impegno tecnico e culturale che ha animato singolarmente alcuni giovani a cimentarsi col mezzo d'espressione cinematografico, ma anche alla fattiva opera selezionatrice e coordinatrice della FEDIC, che in otto anni di attività tali forze ha incoraggiato, ha assistito e ha convocato, per l'annuale consuntivo, al banco di prova del Concorso nazionale di Montecatini.

Chi ha avuto modo di essere presente fin dal 1950 alle annuali rassegne di Montecatini avrà certo registrato, oltre al progressivo moltiplicarsi delle opere presentate in concorso, un graduale netto miglioramento nella loro struttura tecnica e tematica. Se si consideri che nei primi anni le esperienze ritenute più valide erano ancora quelle condotte nell'ambito di un superato avanguardismo e di un surrealismo falsamente concettuoso, come dimostrò l'esempio del *Manichino malato* di Piero Lamperti, e che progressivamente si passò ad espressioni più genuine con alcuni film « d'ambiente », come *Un'isola semplice* e *Ricordo* di Aldo Nascimben, per sfociare, negli ultimi anni, in risultati degni del miglior cinema professionale — tanto che per un'opera come *Scano-Boa,* di Renato Dall'Ara, la maturità espressiva dell'autore si misura senza più riguardi per le presunte limitazioni che comporterebbe la ripresa in 16 mm. — si può ben riconoscere

che la spinta in avanti è stata notevole.

Ma un particolare fenomeno, più di ogni altro, ci ha favorevolmente sorpresi nelle più recenti realizzazioni del migliore cineamatorismo italiano: la tendenza dimostrata da alcuni autori a cimentarsi con vicende che traggono ispirazione non tanto da un « ambiente », tra le cui suggestioni viene comunemente collocata una trama con personaggi più o meno di esso tributari, quanto da « personaggi » stessi, ora fortemente caricaturati (*Le avventure dell'altro Io,* di Candiolo e Moreschi) o caratterizzati (*Nozze d'argento,* di Pecora e Sani), ora provvisti di una complessa psicologia. Quest'ultimo è il caso di *Rachele,* di Carraresi e Gafforio, il quale, pur non pervenendo alla ricchezza di trovate e di notazioni propria degli altri due film, va segnalato come un'impresa fra le più ardue tentata — e realizzata almeno nella costruzione del difficile personaggio della protagonista — da registi dilettanti, che si sono rifatti addirittura alle pagine di un romanzo di Bruce Marshall, *Ad ogni uomo un soldo.*

Senza la pretesa di abbozzare una storia del cineamatorismo italiano in questo dopoguerra, che non potrebbe esimersi dal segnalare anche altri notevoli risultati nell'ambito del cortometraggio a soggetto come in quello del documentario, si è voluto render conto dello stadio di maturità raggiunto da alcuni elementi che operano nell'ambito dei cineclub, i quali, provvisti di ogni assistenza tecnica da parte della loro Federazione, che li rifornisce di attrezzature che vanno dalla macchina da presa a moderni parchi-lampade, non intendono porsi limitazioni nella scelta dei temi da trattare e dei generi d'espressione cinematografica. A muovere questi giovani, che oggi sono giunti a cimentarsi abilmente con la condotta della recitazione e con l'impiego di complessi moduli espressivi, saranno stati il loro gusto, la loro cultura, la loro intelligenza, commisti ad un sincero amore per il cinema; ma indubbiamente sarà stata anche la segreta aspirazione di poter esplicare un giorno le proprie capacità in campo professionale.

E' noto che alcuni dei maggiori registi del cinema italiano, da Castellani a Lattuada, da Emmer a Risi, mossero i primi passi proprio nell'ambito del « formato ridotto ». Dalle leve della FEDIC è scaturito qualche abile documentarista del cinema professionale, ma ancora nessuno che sia riuscito ad affrontare il film a soggetto. Noi crediamo che la FEDIC, cosciente che il fine ultimo di ogni buon cineamatore non può essere soltanto quello di portare a casa una coppa o un trofeo di uno dei tanti concorsi italiani o stranieri, dopo aver conseguito fino ad oggi molti incoraggianti risultati debba ora tendere al coronamento della sua missione formativa dei cineasti di domani. E' un compito delicato e difficile quello di far arrivare alla produzione normale un elemento per essa nuovo: dovrà essere studiata la via migliore e più sicura; quella per cui non resteranno dubbi circa la padronanza del « mestiere » conseguita dal giovane regista. E si intenda il termine di « mestiere » nel più vasto significato ad esso attribuito da un grande regista scomparso, Jacques Feyder: appunto quel « mestiere » — *frutto di un la-*

voro attento e appassionato, eseguito in ogni fase di preparazione come di realizzazione del film, piuttosto che di qualche presunta, più che concreta, « intuizione poetica » — di cui vi è testimonianza in alcune opere dei cineclub. Del resto la FEDIC non ha mai inteso scoprire dei poeti, ma soltanto rivelare qualche nuovo regista od operatore; e del lavoro cosciente di questi abbisogna, più che di poeti, l'odierno cinema italiano.

LEONARDO AUTERA

La Commissione giudicatrice del terzo Concorso nazionale ENAL cinedocumentari turistici a passo ridotto ha assegnato i vari premi posti in palio. Le due coppe del Presidente della Repubblica per i migliori film in 16 mm. sono state assegnate al documentario a colori *La colpa fu - Pieve di Cadore agosto* 1956 di Ercole Giacobbi (Dopolavoro Ferrania - Savona) e al documentario in bianco e nero *Obbiettivo sulle attività sociali* (Dopolavoro A.E.M. - Milano). I migliori film in 8 mm., rispettivamente a colori ed in bianco e nero, sono risultati *Vacanze al campeggio di Fellonica* di Mario Mensinger (Roma) ed *Il tranviere si diverte* di C. e B. Fontana (Milano).

* * *

La prima manifestazione cinematografica del 1957 sarà una Rassegna nazionale di film realizzati da cineamatori che si svolgerà a Olbia (Sardegna) dal 26 al 28 maggio. Vi possono partecipare film a soggetto, per ragazzi, a disegni ed a pupazzi animati e documentari. La Fedic, che ha dato il proprio patrocinio alla manifestazione, ha messo in palio una coppa per il film che sarà classificato primo assoluto.

* * *

L'Azienda autonoma di soggiorno e cura di Merano indice un Concorso internazionale del film a passo ridotto, che si svolgerà a Merano dal 13 al 18 maggio. La partecipazione è libera. Ogni concorrente potrà inviare un massimo di due film (8 o 16 mm.). I film dovranno pervenire al comitato organizzatore entro il 30 aprile prossimo; tuttavia l'adesione dovrà essere inviata entro il 10 aprile. La giuria avrà carattere internazionale.

Circoli del cinema

LA CRISI DELLE ASSOCIAZIONI DI CULTURA CINEMATOGRAFICA — Nell'ambito delle Associazioni nazionali di cultura cinematografica è in atto da lungo tempo una crisi di vaste proporzioni. Di questa crisi si è già parlato molto e scritto ancora di più, da alcuni anni oramai: in un certo senso si può dire che questa crisi e la sua denuncia appartengono alla storia. In sostanza si tratta di crisi di impostazione, di metodo, di quadri e, non ultima, di obiettivi. Lentamente le stesse Associazioni nazionali hanno preso coscienza della loro situazione e in questo ultimo periodo hanno compiuto, e stanno compiendo a tutt'oggi, dei tentativi che consentano loro il ridimensionamento necessario e il conseguente superamento della crisi.

In primo luogo va posto l'accento sui Cineforum la cui attività aveva destato in passato un notevole interesse e un largo seguito. Recentemente i Cineforum, che consideravano il loro disagio come una crisi di crescita, hanno proceduto a una profonda trasformazione delle loro strutture. In passato il loro statuto prevedeva uno stretto legame con l'Università internazionale Pro Deo che era stata l'Ente promotore e che manteneva il diritto di una vasta rappresentanza negli organi direttivi. Lo scorso dicembre il Cineforum Nazionale si è trasformato nella Federazione italiana dei Cineforum (F.I.DE.C.) avendo come principale caratteristica quella di una ampia autonomia. Il primo presidente della FIDEC è stato Giambattista Cavallaro che, dopo un breve periodo, ha

rassegnato le dimissioni. Lo ha sostituito Renato May a cui si affianca come vice presidente Ottavio Jemma.

La trasformazione, come appare evidente, può avere un peso notevole. Infatti, la struttura federale per la sua stessa natura corrisponde più sostanzialmente alla realtà delle associazioni di base che, in questo modo, rappresenta ampiamente non solo in via giuridica ma anche con maggiore aderenza al metodo democratico. La Federazione si propone la diffusione della cultura cinematografica con proiezioni di film, conferenze, dibattiti e distribuzione di schede filmografiche. Particolarmente l'attività dei Cineforum si poggia su un'accurata metodologia dell'impostazione di cicli di film e del dibattito, che viene considerato, in base alla ricca esperienza degli anni passati, come uno strumento insostituibile per l'attuazione degli scopi statutari. Nella loro nuova struttura, i Cineforum hanno dato anche vita ad alcune iniziative di collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia.

* * *

La Federazione italiana dei Circoli del cinema sta approntando anch'essa gli strumenti necessari per uscire dalla sua grave crisi. Come si sa, la FICC è stata la prima Associazione nazionale di Circoli del cinema sorta nel dopoguerra. Ma in passato, come nessuna altra, aveva orientato ideologicamente la sua attività sino a tali punte di politicismo da provocare scissioni e polemiche veramente enormi.

Dal 1954 la FICC non convoca il suo congresso annuale e di mese in mese deve constatare la diminuzione dei circoli aderenti che cessano la loro attività incapaci di proseguire, per la concorrenza di vari motivi. Oggi, in prossimità della convocazione del proprio congresso, la FICC cerca di adeguare le proprie strutture a nuove formule con le quali cerca di avvicinare le iniziative locali autonome. Soprattutto la FICC cerca di rendersi tramite fra le esigenze di spettatori più provveduti e il mondo della produzione cinematografica.

* * *

Si tratta in generale di un movimento nel quale le tradizionali Associazioni di cultura cinematografica si pongono allo scopo di trasformarsi per non scomparire, cercando ognuna una propria via che ne giustifichi oggi l'esistenza e ne consenta l'ampliamento e lo sviluppo. Gli stessi Circoli universitari aderenti all'Unione nazionale rappresentativa universitaria, nell'imminenza del loro congresso estivo, stanno cercando dei temi di dibattito che diano nuova sostanza alla loro attività.

Sono nel loro insieme fatti interessanti, che testimoniano ancora l'esigenza di risolvere i problemi concernenti la diffusione della cultura cinematografica, e sono, quindi, fatti che vanno osservati ed esaminati attentamente.

CLAUDIO TRISCOLI

Per mancanza di spazio siamo costretti a rinviare la quarta puntata dell'autobriografia di Adolph Zukor: « Il pubblico non ha mai torto ».

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n- 2578 del'11-3 1952
Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441